CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



Manuel Machado

Antonio Machado

MADRID
OCTUBRE-DICIEMBRE 1975
ENERO 1976

304-307

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD ESTA REVISTA
PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

304 - 307

(TOMO I)

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE DEL TOMO I

NUMEROS 304-307 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1975-ENERO 1976)

Páginas

Páginas

HOMENAJE A MANUEL Y ANTONIO MACHADO

(TOMO I)

DIPTICO MACHADIANO

I

INTIMIDAD Y PUEBLO EN LA OBRA DE ANTONIO MACHADO

1. LA DUALIDAD

Entre tantos posibles, leamos de nuevo dos breves fragmentos poéticos de Antonio Machado; los dos sabidos, consabidos, archisabidos por todos los hispanohablantes cultos; lo dos machadianos, intramachadianos, archimachadianos.

Procede el primero de *Soledades:*

«En el corazón tenía
la espina de una pasión;
logré arrancármela un día:
ya no siento el corazón».

Y poco después:

Mi cantar vuelve a plañir:
«Aguda espina dorada,
quién te pudiera sentir
en el corazón clavada».

Sencilla, honda, suave y punzantemente comunicativa, la palabra de un hombre-poeta nos dice que para él, al menos para él, la empresa de vivir con plenitud personal su condición humana sólo es hacedera cuando la pasión, en definitiva el amor, con el inexorable reverso de dolor que todo amor lleva siempre consigo, se halla clavada como ambivalente espina entre las más íntimas fibras del corazón.

Pertenece el segundo a *Campos de Castilla:*

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

No es el vacío de una espina dolorosa, aunque imprescindible y compensadora, lo que el hombre-poeta siente ahora en su corazón. Lo que ahora le acontece es algo mucho más grave. Herido, golpeado en lo más profundo de su intimidad por la muerte física de la persona a quien él más amaba, ese hombre-poeta se siente en total soledad frente al mar —el mar, nombre metafórico de la muerte en tantos y tantos versos de Antonio Machado— y canta sin levantar la voz este áspero sentimiento: que él, precisamente él, el intransferible «yo» titular de su personalidad y de su vida, se encuentra solo en la zona más radical de sí mismo. Solo, sí, porque ni la perspectiva de una muerte que no sabe a dónde le conduce, ni la incierta entidad de ese «Dios desconocido» a quien se endereza su imprecación poética y patética, pueden en verdad acompañarle.

Mil otros textos semejantes podrían ser transcritos y glosados. Y tras la fácil faena de copia y glosa de todos ellos, una interrogación ineludible. Esta: «Antonio Machado, ¿poeta —genial poeta— de la intimidad personal, cantor tan sencillo como insuperable de cuanto él siente y descubre en las galerías de su propia alma?» Sin duda. Pero, a continuación, otra pregunta tan ineludible como la anterior: «Ese hombre-poeta Antonio Machado, ¿es todo el hombre y todo el poeta que Antonio Machado fue?».

Más fragmentos, en verso o en prosa, de nuestro don Antonio. Por ejemplo, el arranque de un poemilla que él llama «Coplas españolas», anterior a 1936:

¡Ay quién fuera pueblo
una vez no más!

O el tan significativo apóstrofe central de «El quinto detenido y las fuerzas vivas», clave ideológica del poema entero:

¡Oh, santidad del pueblo! ¡Oh, pueblo santo!

O esta breve prosa, en la cual habla el Juan de Mairena posterior a 1936: «Si alguna vez tuviereis que tomar parte en una lucha de clases, no vaciléis en poneros del lado del pueblo». O esta interro-

gación sociológico-poética, no poco anterior a nuestra guerra civil: «¿Cabe una comunión cordial entre hombres que nos permita cantar en coro, animados por un mismo sentir?».

Y tras estas inequívocas palabras, el imperativo mental de dos desazonantes cuestiones nuevas, no sabemos si complementarias o excluyentes de las anteriores. La primera: «Antonio Machado, ¿buscador, pasada ya su primera etapa intimista, de sentires, temas y modos de expresión en los cuales sea el pueblo quien real y verdaderamente hable?». *Antonio Machado, poeta del pueblo*, proclama en su mismo título un vigoroso libro de Manuel Tuñón de Lara. La segunda: «En cuanto que poeta, ¿queda el Antonio Machado intimista irrevocablemente desplazado por el más tardío Antonio Machado comunitario y socializador? Pueblo e intimidad, intimidad y pueblo, ¿son acaso realidades inconciliables en la obra de nuestro enorme poeta?».

2. EL ESLABON UNITIVO

Para resolver del modo más satisfactorio nuestra posible perplejidad ante la ardua cuestión propuesta, el propio Antonio Machado, bien a través de Juan de Mairena, bien con su propio nombre, acertó a encontrar en plena madurez literaria un concepto y un término perfectamente adecuados a su empeño: el término y el concepto de «otredad», una peculiar idea de la realidad humana y de la relación interpersonal «sin la cual —son palabras suyas, escritas entre 1933 y 1936— no se pasa [no es posible pasar, añado yo ahora] del yo al tú».

Otredad: la condición de «otro» que posee quien es y no es como uno. Es el otro hombre como yo, en cuanto que es y no puede dejar de ser hombre; no es como yo el otro, en cuanto que, precisamente como tal hombre, es y no puede dejar de ser persona, sujeto intransferiblemente dotado de un cuerpo individual y de intimidad, libertad y responsabilidad propias. Con dos de sus más conocidos poemillas aforísticos, díganos el mismo don Antonio cómo entendió él esas dos complementarias y coesenciales dimensiones semánticas de la otredad.

Por una parte, la tajante advertencia de que el otro, hasta cuando más prójimo —más abierto hacia mí, más donador de sí mismo— en su relación conmigo se me muestra, es siempre para mí y debe serme siempre «otro», intimidad ajena sacralmente respetable:

Enseña el Cristo: «A tu prójimo
amarás como a ti mismo»;
mas nunca olvides que es otro.

A la vez, y como contraste y complemento de tal aserto antropológico-poético, el severo mandamiento de ver ante todo en el otro, incluso cuando más sincero quiere ser conmigo, aquello en cuya virtud él, yo y todos los entes a quienes él y yo podamos llamar «tú», a la postre, todos los hombres, tanto real como pronominalmente nos decimos y somos «nosotros»:

¿Tu verdad? No, la verdad,
y ven conmigo a buscarla.
La tuya, guárdatela.

Líbreme Dios de considerar a nuestro gran poeta como el críptico esbozo de un maestro de filosofía; pero la verdad es que muy poco después que el Scheler de *Der Formalismus in der Etnik* (1916) y *Wesen und Formen der Sympathie* (1923), y que el Martin Buber de *Ich und Du* (1923), sin el menor conocimiento de uno y del otro, y todos, sabiéndolo o no, tras los *Grundsätze der Philosophie der Zukunft* (1843) de Feuerbach, Antonio Machado intuye poéticamente que sin «tú» no hay y no puede haber «yo», que en la otredad del otro se funden unitaria e indisolublemente un momento impenetrable (el otro es y no puede ni debe dejar de ser «él mismo») en un momento comunitario (él, yo y todos los hombres somos real y verdaderamente «nosotros» buscando una verdad y un bien que sean la verdad y el bien de todos), y que esa doble dimensión de la realidad de cada hombre exige la no menos real existencia de un vínculo por obra del cual tal comunión sea posible en el orden de los hechos, no sólo en el orden de las ideas. El mismo nos lo dice, luego de haberse planteado —recuérdese— el problema de si es o no es posible una lírica comunitaria; una «lírica comunista que pudiera venir de Rusia», escribía textualmente poco antes de nuestra guerra civil. «¿Cabe una comunión cordial entre hombres que nos permita cantar en coro, animados de un mismo sentir?». Y prosigue: «Para resolver este problema es preciso buscar un fundamento metafísico en que esa lírica se asiente, una creencia filosófica, ya que una fe religiosa parece cosa difícil en nuestro tiempo. Sería necesario creer: primero, que existe un prójimo, una pluralidad de espíritus, otras puras intimidades semejantes a la nuestra; segundo, que estos espíritus no son mónadas cerradas, incomunicables y autosuficientes, múltiples soledades que se cantan y se escuchan a sí mismas; tercero, que existe una realidad espiritual, trascendente a las almas individuales, en la cual éstas pudieran comulgar».

No puedo estudiar ahora cómo la visión machadiana del amor le permite resolver, o entrerresolver, al menos, el sutil problema poéti-

co-metafísico que él mismo se ha propuesto, ni cómo su tímida, pero real esperanza en una conversión cristiano-tolstoiana de la Rusia marxista le conduce a ver, a entrever, al menos, sin pensar por ello que la humanidad pueda alcanzar un estado histórico final, el futuro advenimiento de la vida comunitaria en que la poesía así postulada tenga idóneo apoyo social: «se presiente —escribe— una reacuñación cordial del marxismo por el alma rusa, que puede ser cantora lírica y comunista, en el sentido humano y profundo de que antes hablamos». ¿*Aegri somnia* o sueños de alguien que por ser vate es hombre que vaticina? Como Juan de Mairena diría, «vaya usted a saber». Pero aun dejando de seguir al poeta por esos vericuetos y, por consiguiente, de glosar desde nuestra actual situación histórica cuanto él nos dice, por fuerza hemos de examinar, siquiera sea del modo más sumario, la triple proyección —poética, hispánica, universal— que en la obra machadiana tiene esa tan fecunda idea de la otredad. Con lo cual ya estamos de lleno en el tercer punto de nuestra reflexión.

3. CONSECUENCIAS Y PERSPECTIVAS

Como tan agudamente ha visto José María Valverde, el primer paso del poeta hacia esa plena conciencia de su misión acaece, en los años todavía juveniles de *Soledades,* cuando concibe y escribe el hermoso y profundo poema cuyo primer verso dice «Oh, dime, noche amiga, amada vieja»; esto es: cuando, consciente ya de lo que para él debe ser y es la poesía, rompe abiertamente con el más alto de los ídolos que la poética del Romanticismo había venerado: la sinceridad. Sí, la sinceridad puede darnos *una verdad* parcial y ocasional acerca de quien habla, pero no *la realidad* viva que el poeta quisiera con su verso decir; nos concede a lo sumo uno solo del complejo y fluyente laberinto de espejos en que, mirada en nuestra conciencia o desde ella, acaba resolviéndose la real intimidad de nuestra persona. Al término del poema, la noche, la invocada noche, dice al hombre que lo está escribiendo:

Yo me asomo a las almas cuando lloran
y escucho su hondo rezo,
humilde y solitario...;
pero en las hondas bóvedas del alma
no sé si el llanto es una voz o un eco.
Para escuchar la queja de tus labios,
yo te busqué en tu sueño,
y allí te vi vagando en un borroso
laberinto de espejos.

Había dicho Baudelaire:

Tête-à-tête sombre et limpide
qu'un coeur devenu son miroir!

Yendo algunos pasos más allá que Baudelaire y abominando, acaso en demasía, del individualismo y el sincerismo que con tanto ahínco había proclamado el siglo de *Las flores del mal,*

—un siglo de masa y tropa,
y de suspiros amargos,
y de pantalones largos
y de sombreros de copa.
....
Siglo disperso y gregario
....
que inventó la soledad,

Machado siente que para él, poeta, la expresión de la intimidad tiene que ser un diálogo entre lo que él en sí mismo percibe y algo que él no puede percibir, pero que es; y un flujo constante hacia lo que espera y hacia lo que no espera; y un yo a cuya estructura pertenecen a un tiempo tus conocidos y tus no conocidos. En definitiva, que, en tanto que hombre, el poeta se halla y debe hallarse regido por el esencial principio de la otredad. Con otras palabras: que para ser auténtica, toda la poesía debe ser comunitaria, transpersonal, además de ser íntima y sincera.

En semejante trance verbal, poético y humano, ¿qué hacer? Varias cosas. Por lo pronto, proclamar directa o indirectamente ese hallazgo, unas veces por modo aforístico y sentencioso

—Poned atención:
un corazón solitario
no es un corazón—,

y otras tratando de mostrar poéticamente la estructura de esa buscada no-soledad comunitaria, de una vida convivencial en la que el pueblo no anule a la persona y ésta, la persona, no desconozca al pueblo:

¡Ay, quién fuera pueblo
una vez no más;
Y una vez —¿quién lo sabría?—
curar esta soledad
entre los muchos amantes

como a las verbenas van
(¡albahacas de San Lorenzo,
fogaratas de San Juan!),
con el sueño de una
vida elemental.
Tú guardas el fuego,
yo gano el pan.
Y en esta mano de todos,
tu mano en mi mano está;

una vida, en suma, en la cual el hombre llegue a no estar solo mediante estos tres recursos: ser de veras pueblo, hacer libremente lo que en el mundo tenga que hacer —guardar el fuego, ganar el pan— y lograr, precisamente a favor de esa radical libertad suya, que la mano de un mismo y la mano del otro se junten dualmente en el seno inmenso de la gran mano común.

Algo más, sin embargo, debe hacer el poeta, y precisamente en tanto que tal poeta: inventar una poesía que sin dejar de serlo, sin convertirse en panfleto propagandístico, proclame con eficacia la participación de quien la ha escrito en los dolores, las manquedades, las virtudes y las aspiraciones —acaso no conscientes en los grupos más menesterosos— del pueblo a que su autor pertenezca. ¿Serían de otro modo comprensibles la intención y la letra de *Campos de Castilla* y, veinte años más tarde, las prosas y los versos con que Antonio Machado, fiel a sí mismo y a su idea de la misión social del poeta, participará en la terrible contienda civil de 1936 a 1939? No será verdaderamente leal con la persona y con el recuerdo de Antonio Machado, quien para entenderle y honrarle no tenga en cuenta, tanto como el poema intimista «A un olmo seco», sus escritos sociales genéricamente titulados «Desde el mirador de la guerra». La fuerte impronta infantil de la Institución Libre de Enseñanza, la influencia no menos fuerte de un socialismo hondamente sentido y la visión directa de la miseria, la ignorancia y el dolor de su propio pueblo —un pueblo capaz, por otra parte, de enseñarle algo que él por sí mismo nunca llegaría a saber— son los más importantes motivos de la poesía civil de Antonio Machado a partir de 1917.

¿Sólo esto habrá de hacer el poeta? Mucho más, si ese poeta se llama Antonio Machado: inventará personajes que digan lo que antes de él nacer debió decirse en España y no se dijo —Juan de Mairena, Abel Martín, Pedro de Zúñiga, los «doce poetas que pudieron existir»; sus «complementarios»—, ensayar nuevas formas de la expresión poética y, sobre todo, proclamar en verso o en prosa las grandes instancias en cuya virtud los españoles y los hombres todos podrán

mirar con dignidad y esperanza ese común y comunitário futuro de la especie: la justicia universal, un trabajo cuyo sentido histórico pueda entrar de lleno en la vida de quien lo realiza, la libertad —«¡Creo en la libertad y en la esperanza!», había escrito de joven; «Las altas actividades del espíritu son esencialmente creadoras de libertad», afirma en su ya declinante madurez—, y en la cima de todas ellas su personal idea, heterodoxa respecto de toda ortodoxia, sólo suya, por tanto, de un Cristo cuyo rasgo dominante sea el amor; ése que en una estupenda carta a don Miguel de Unamuno, cuando desde Baeza comentaba su lectura de *Abel Sánchez,* le hacía gritar con la pluma: «¡Guerra a Caín y viva el Cristo!», el Cristo de cuya divinidad, entendida a su machadiano, no católico modo, dijo no haber dudado nunca. Así y sólo así pueden ser entendidos los penetrantes versos que el divino Rubén le dedicó:

Era luminoso y profundo,
como era hombre de buena fe.
Fuera pastor de mil leones
y mil corderos a la vez.

4. FINAL EN COLLIOURE

Colliure, 22 de febrero de 1939. En un modesto lecho de un hotel no menos modesto, yace el cuerpo muerto de Antonio Machado. Su hermano José se hace cargo del raído gabán del poeta, y en los bolsillos encuentra una hoja de papel con tres breves anotaciones escritas a lápiz. Una se limita a repetir las famosas, pero nunca gastadas palabras de Hamlet: «Ser o no ser». ¿Final actitud dubitativa en la ondulante línea de las varias de Antonio Machado ante ese gran enigma que, comentando egregiamente la obra machadiana, Dámaso Alonso ha llamado «la trasmuerte»? La segunda es tan sólo un verso alejandrino:

Estos días azules y este sol de la infancia;

signo indudable de la punzante acción rememorativa que sobre su cansado autor estaban ejerciendo entonces la luz y el sol del Mediterráneo. En la tercera, pequeña variante meliorativa de una estrofa de *Otras canciones a Guiomar,* nos habla así el vate moribundo:

Y te daré mi canción:
«Se canta lo que se pierde»...

Se canta lo que se pierde: gran verdad poética. Pero ¿no es también cierto, completamente, que «se canta lo que se quiere», lo que antes de cantar uno amaba y deseaba? Cantando lo que él quería e iba perdiendo vivió y escribió nuestro Antonio Machado. Ojalá un día llegue a ser realidad lo mucho que él quiso; pero aun cuando por desdicha no sea así, aunque siguiese por él perdido todo cuanto en su vida dijo querer, su obra —su canto— quedará entre nosotros como una de las cimas más altas y hermosas a que ha llegado la lengua castellana.

II

LA INTIMIDAD DEL HOMBRE EN LA POESIA DE MANUEL MACHADO

1. INTRODUCCION

La lectura del epígrafe precedente suscitará, pienso, dos órdenes de objeciones. «¿Intimidad del hombre —dirán algunos— en los versos de Manuel Machado? ¿Qué sinrazón es esa? Este banderillero de Apolo, como en memorable octosílabo le llamó el maestro Gerardo, ¿no fue acaso un poeta del vino y el ajenjo, de los besos exangües a la luz de la luna, de los toros, de los lienzos bellamente pintados, del cante que apena o enciende el alma, de la vida que se goza y sin durar pasa? Perseguir en su obra esa secreta dimensión del ser humano que llamamos *intimidad,* ¿no será algo así como buscar peras entre el follaje del olmo?» Y como el poeta era tan generoso de sí mismo con el vecino, aunque el vecino se obstinase en verle con mirada miope, él mismo alargaría a este linaje de objetantes, como para dejarles tranquilos con su miopía, un par de estrofas suyas de aire —sólo de aire— confesional:

Sensual, epicúreo, decadente
—amigo de gozar y «divertirse»,
como dice la gente—,
he sabido poner en la alegría
el ajenjo de la melancolía
y sé también sufrir alegremente.

(«Rima», *Lírica)*

O bien, el arranque de ese otro poema cuya primera palabra, para que no haya dudas, es el pronombre personal «yo»:

Yo, poeta decadente,
español del siglo veinte
que los toros ha elogiado,
y cantado
las golfas y el aguardiente...,
y la noche de Madrid,
y los rincones impuros,
y los vicios más oscuros
de estos bisnietos del Cid.
(«Yo, poeta decadente», *El mal poema)*

Más próximos a la verdad, pero todavía no enteramente dentro de ella, dirán otros: «Intimidad personal hay, y por esencia, en los versos de todo poeta lírico. Conformes. Pero ¿a quién puede interesar lo que de ella diga, tan lejos de ser un Antonio Machado, un Unamuno, un Juan Ramón, para sólo nombrar tres de sus coetáneos, un versificador de sensualidades, decadencias, cantares flamencos, sentencias garbosas y contritos o no más que atritos arrepentimientos?». Y el contrito —o no más que atrito— poeta lírico, siempre complaciente, seguirá dando a los que así le objetan la aparente, penúltima razón de su reparo:

de tanta canallería
harto estar un poco debo;
ya estoy malo, ya no bebo
lo que dicen que bebía.
(«Yo, poeta decadente», *El mal poema)*

Dejémonos, sin embargo, de objeciones, y vengamos a la poesía misma de este liróforo terrestre. Dos previos puntos de apoyo para nuestra pesquisa, dos intuiciones de otros dos grandes poetas. Uno se llamó Antonio Machado: «Manuel Machado —escribió Antonio— es un inmenso poeta, pero para mí el verdadero, el insuperable, no es, como la generalidad de la gente cree, el de los cantares, sino el de todo lo demás». Y don Antonio, dióscuro esta vez, hubiese apostillado así su opinión: *Frater Emmanuel, sed magis soror veritas.* El otro se llama Gerardo Diego. «Supo, cantó y está solo», nos dice nuestro Gerardo, el gerardísimo Gerardo, como un día le llamó Dámaso Alonso, del lírico de «Adelfos», cuando éste, muerto su Antonio, doloridamente solo estaba entre nosotros. Y añade:

ese poeta chapado
que se apellida Machado
y le llamaban Manolo.

«Supo», «poeta chapado»... Bajo su chapa y su contrachapa de poeta que una y otra vez juega a ser un poco, sólo un poco maldito, ¿qué supo Manuel Machado acerca de su intimidad propia y, a través de ella, acerca de la intimidad del hombre *in genere?*

La intimidad del hombre: ese secreto hondón de su realidad, desde el cual nuestro ser, actualizado bajo forma de «yo», siente lo que de absoluto tiene y puede enfrentarse con todo lo existente y con todo lo imaginado, incluso, ahí está Job, con el mismísimo Dios. «El Yo —ha escrito Zubiri— no es mi realidad, sino la reactualidad de mi realidad como absoluta... Me, mí, yo —comer*me* una manzana, comer *mi* manzana, *yo* me como mi manzana—, son tres formas de afirmarse uno como absoluto, cada una fundada en la anterior». Los tres modos primarios o cardinales, añado yo, desde el punto de vista que ahora nos importa, en que formal o intencionalmente se expresa nuestra intimidad. Y en cuanto que en ellos se expresa, las tres radicales maneras de hacerse en nosotros consciente lo que en nosotros es de veras íntimo.

Dejemos ahora el problema de lo que en nuestra intimidad, Freud *dixit,* pueda ser inconsciente o subconsciente; atengámonos tan sólo a lo que en el fuero más interior de nuestra realidad sea consciente o semiconsciente, y preguntémonos: ¿qué es lo que de nosotros y en nosotros se nos hace consciente cuando íntimamente existimos, cuando de un modo o de otro sabemos algo acerca de lo que hay bajo nuestras chapas y contrachapas? Muchas cosas, desde luego; y entre ellas, muy centralmente, tres: que nuestro vivir es un presente fugitivo; que en la raíz de nuestros actos más personales hay libertad y, por lo tanto, responsabilidad; que por debajo de todas las alienaciones, todas las servidumbres y todas las forzosidades somos un yo capaz de decirse a sí mismo que algo en él —¿qué algo?; este es el problema— es verdadera y radicalmente «suyo». Pues bien: ¿qué nos dijo el poeta Manuel Machado acerca de estas tres esenciales determinaciones de la intimidad del hombre?

2. YO, PRESENTE FUGITIVO

Me miro a mí mismo, y no necesito ser un lince de intimidades para descubrir el punto que estoy siendo lo que ya estoy dejando de ser. El «ya te vas para no volver» del divino Rubén no debe decirse sólo de la juventud, también de todo lo que en nosotros y para nosotros es presente. Vieja, repetida, archivieja, archirrepetida verdad sapiencial, existencial y poética, que Manuel Machado una y otra

vez hace suya. Pero cada hombre y cada poeta la viven de manera distinta, y es el modo como Manuel Machado la vivió, más aún que esa verdad misma, lo que ahora nosotros debemos detectar. ¿Cómo nuestro poeta sintió en sí mismo y desde sí mismo expresó, precisamente en tanto que tal poeta, la inexorable fugacidad de la humana y mundana existencia? Esta es nuestra cuestión, y sólo a ella debemos responder.

La sintió y la expresó por lo pronto, diremos, proclamándola sin ambages bajo varias y muy transparentes formas. Advirtiendo con penetrante sutileza que «cantar», decir poéticamente el tesoro de lo que en uno es íntimo, sólo como un «contar», como un narrar lo pasado, puede hacerse letra expresa:

Y así, no es en mí el canto, sino el cuento
—que «ayer» nos da tan sólo el argumento—,
y la canción es cosa para el día
que ha declinado ya.
(«Dolientes madrigales», *Ars moriendi)*

O gritando con apenada ironía la prisa de su vivir, cuando el mundo que le rodea —un campo que irradia pureza y belleza— más le invita al reposo:

¡Adiós, adiós! ¡Que la ciudad me llama!
(«Regreso», *Ars moriendi)*

O proclamando, como tantos, como su mismo hermano, el imperativo, la incitación, la decepción, la resignación del caminar en que el vivir consiste.

El imperativo:

Es el camino de la muerte.
Es el camino de la vida...
.... Ama y olvida,
y atrás no mires. Y no creas
que tiene raíces la dicha.
.... Ve, camina.
(«El camino», *El mal poema)*

O bien:

Camino que no es camino,
de más está que se emprenda.
(«Cantares», *Lírica)*

La incitación:

Es mi nave, va a partir
puesta en lo ignoto la fe.
Sólo viajar es vivir.
(«Marina», *Poemas varios*)

La decepción:

Luego la juventud que se va, que se ha ido
harta de ver venir lo que al fin no ha venido.
(«Prólogo-Epílogo», *El mal poema*)

La resignación:

Y voy viviendo mientras no me muero.
(«Rima», *Lírica*).

Imperativo, incitación, decepción, resignación... ¿No más que esto es la fugacidad de la existencia para Manuel Machado? No. Un examen más detenido de sus versos nos muestra algo que me parece permanente en ellos: eso a que sin duda aludía Gerardo Diego cuando entre bromas y veras llamó «poeta chapado» al que ahora recordamos; a saber, el doble fondo de sus expresiones y sus intenciones. A primera vista, en la apariencia misma de sus poemas, un tejido de hechos y descripciones. ¿Reales? Sin duda; pero también penúltimos, porque bajo ese tejido —o bajo esa chapa, si en lugar de ser tejedores o sastres preferimos ser ebanistas— hay otra zona más profunda, más íntima, más verdadera, por tanto, aun cuando no sean hechos y descripciones la materia que la constituye, sino deseos, aspiraciones, presentimientos, sospechas. Veámoslo en esta dimensión de su intimidad, como luego lo hemos de ver en las dos restantes.

Sí, es fugitivo el instante que uno descubre en sí mismo; pero dejará de ser valioso, por grande que parezca ser o sea la rapidez con que se nos desliza —«¡Ay, cómo te deslizas, edad mía!» según el verso inmortal de Quevedo— en el momento de vivirlo?

Pero siempre dura poco
lo que quiero y lo que no...
¡Qué sé yo!

A lo cual pronto se opone la réplica:

¿Luego? ¡Ya!
La verdad será cualquiera.
Lo precioso es el instante
que se va.
(«La canción del presente», *El mal poema*)

O esta otra sentencia, en la cual parece estar hablando un lírico griego antiguo:

Vivir es supremo bien.
(«Despedida a la luna», *Caprichos)*

O en fin, texto definitivo, el suave y hondo anhelo de unas palabras capaces de decir sin aparato la eviternidad del presente, cuando se le vive según todo lo que él es:

la tranquila poesía del presente.
(«El reino interior», *Alma)*

Sin querer recuerdo aquí al mejor Unamuno:

la vida, esa esperanza que se inmola,
y vive así, inmolándose, en espera.

Además de confesarnos que «en su alma, hermana de la tarde, no hay contornos» («Adelfos», *Alma)* y que no sabe «si eran verdad o sueño» las cosas que vagamente recuerda («Vagamente», *Caprichos),* algo muy esencial nos ha dicho sobre este primer momento de su propia intimidad y sobre la intimidad del hombre *in genere* un poeta en cuya obra tan bien se fundieron dos artes, la *ars vivendi,* y la *ars moriendi.*

3. YO, LIBERTAD RESPONSABLE

Desde su intimidad misma, en su misma intimidad siente y sabe el hombre que es libre, y contra esta radical certidumbre nunca valdrán gran cosa los argumentos de los deterministas a ultranza. Muy bien lo sentía y lo sabía Manuel Machado, hombre libre en una España, la de 1894, año de *Tristes y alegres,* a 1922, fecha de *Ars moriendi,* y luego la de 1935, cuna de *Phoenix,* que pocas veces habrá gozado en su vida pública de tanta y tan sólo a medias bien empleada libertad. Libertad, aunque sea para negarse a sí mismo la energía de utilizarla:

Mi voluntad se ha muerto una noche de luna
en que era muy hermoso no pensar ni querer...;

esa languideciente libertad secreta de dejarse llevar, diciendo siempre «sí» a todas ellas, por las vicisitudes que el cambiante destino le traiga:

¡Que las olas me traigan y las olas me lleven,
y que jamás me obliguen el camino a elegir!
(«Adelfos», *Alma)*

La libertad de caminar y seguir caminando, aceptando sin reservas la condición viadora de la existencia en el mundo:

Llegar, ¡quién piensa! Caminar importa
sin que se extinga la divina llama
del arte largo en nuestra vida corta.
(«En el peregrinar del peregrino», *Dedicatorias)*

La libertad de buscar lo que de veras contenta, belleza poética o corporal deleite:

Y en este necesario albur,
¿qué nos queda, como saber,
sino dar el alma al azur
y todo lo demás al placer?
(«La canción del presente», *El mal poema)*

La libertad del querer alcanzar toda posible meta,

He querido serlo todo...,
(«Ultima», *El mal poema)*

o de sonreír ante cualquier cosa, y más aún si lo que ella nos regala es un dolor que despreciar o una fina tristeza que sentir:

Estoy muy mal... Sonrío
porque el desprecio del dolor me asiste,
porque aún miro lo bello en torno mío
y... por lo triste que es el estar triste
(«Dolientes madrigales», *Ars moriendi)*

La entre esperanzada y desesperada libertad —Antonio está hablando ahora desde dentro de Manuel— de hundirse en un mar definitivo y liberador:

¡el mar amado, el mar apetecido,
el mar, el mar, y no pensar en nada!
(«Ocaso», *Ars moriendi)*

O en fin, más gustosa y jactanciosamente, la soberana libertad de posponer hoy nuestra resolución y, si el cuerpo así lo pide, decidir cuando sea sobre eso que indolentemente proponemos:

Y mañana
hablaremos de otra cosa
más hermosa...
Si la hay, y me da la gana.
(«Internacional», *El mal poema)*

Pero todas estas libertades y veinte más, ¿no son por ventura penúltimas respecto de aquella que subyace a todas: la de ser uno, más aún que «lo» que él quiere ser, «el» que él quiere ser? Lo que Manuel quiere ser, eso que entre zumbona y jacarandosamente nos dice en su segundo autorretrato:

Medio gitano y medio parisién —dice el vulgo—,
con Montmartre y con la Macarena comulgo...
Y antes que tal poeta, mi deseo primero
hubiera sido ser un buen banderillero.
(«Retrato», *El mal poema)*

Bien está, poeta. Pero más profundo y real será tu sentir cuando en tus hai-kais nos digas con pesar:

¡Ay de mí
que ahora sí
que no soy
el que fui!...
....
¡Ay de mí
que ahora no
soy ya yo!

De «lo que hubiera querido ser» hemos pasado resueltamente a «el que fui y no soy»; de «lo que» a «el que». Lo cual nos plantea por modo ineludible el problema de lo que y del que en realidad fue o quiso ser el poeta Manuel Machado.

4. YO, CENTRO AUTOPOSESIVO

El hombre es persona, suele decir Zubiri, en cuanto que es sustantividad de propiedad; esto es, en cuanto que su realidad sustantiva puede llamarse «mía» a sí misma. Con otras palabras: la intimidad del ser humano tiene su clave metafísica y psicológica en su esencial, radical, irrenunciable condición de centro autoposesivo. Ahora bien: ¿en qué medida, de qué modo es «mío», mío de veras, lo que hay en mi realidad, tal y como yo la vivo y la veo? Más de una vez he propuesto

yo distinguir con precisión entre la esfera de «lo en mí» y la esfera de «lo mío»; y muchos años antes, en uno de sus más penetrantes y sugestivos ensayos psicológicos —«Vitalidad, alma, espíritu»—, había denunciado Ortega la existencia de «deseos y apetitos que nacen y mueren con nosotros sin contar para nada con nuestro yo». El «yo» —añadía Ortega— «asiste a ellos como espectador, interviene en ellos como jefe de policía, sentencia sobre ellos como juez, los disciplina como capitán». Pero no quiere hacerlos y no los hace carne de su carne.

Esto sentado, preguntémonos: ¿cómo Manuel Machado sintió y expresó en sus versos la esencial, abismal condición autoposidente o autoposesiva de su personal intimidad?

Por lo pronto, reiterando bajo muy distintas formas y con rotundidad mayor o menor una sagacísima intuición: que cuando uno se mira a sí mismo con exigencia, sólo de muy pocos contenidos de su conciencia propia —pensamientos, convicciones, sentimientos, tendencias, seudovoliciones— puede afirmar con seguridad satisfactoria que real y verdaderamente sean «suyos».

Esa intuición cobra a veces figura de duda o perplejidad acerca de la íntima realidad de uno mismo. Los textos probatorios se arracíman ante la mirada del lector. A veces, por modo asertivo:

Enseñanzas del vivir:
yo ya no sé qué pensar,
ni siquiera qué sentir;

(«Cantares», *Lírica)*

dejándome solo [la Eleusis que se le va]
no sé si dormido o despierto.

(«Estatuas de sombra», *Alma)*

A veces, reuniendo ambiguamente en su ser modos opuestos de hacer la vida:

¡Somos, a un mismo tiempo, santos e infames!

(«Secretos», *Alma)*

A veces, formulando llanamente su duda o reduciéndola a cuasidespectiva pregunta:

He querido serlo todo
y ya no sé si soy algo...;

(«Ultima», *El mal poema)*

.... Espero
sin saber qué;

(«Rima», *Lírica)*

Y, después de todo, ¿qué es eso, la vida?

(«Cantares», Alma)

A veces, por fin, deleitándose en ese agridulce «no saber», bien cuando la ignorancia o la descreencia no impiden el regalo del ensueño

—Goza de la melancolía
de no saber, de no creer, de
soñar un poco. Ama y olvida...—,

(«El camino», *El mal poema)*

bien cuando de repente se descubre, como más tarde el filósofo Heidegger, que la posibilidad es para el hombre más alta cosa que la presencia:

Hermosa cosa es tener
juventud
y en las manos un laúd,
cuando todo «puede ser».
Es la hora de creer,
y luchar
hasta caer o triunfar
que al fin todo «puede ser».
Y no se debe temer
el morir...
¡Porque mejor que vivir
«puede ser»!

(«Dos palabras», *Dedicatorias)*

Pero si hubiese que escoger entre los poemas de Manuel Machado la más alta y certera expresión de esa ambigua actitud suya ante la condición de autoposeídos que puedan mostrarle los contenidos de su propia intimidad, sin vacilar elegiría yo el que lleva por título «Yo, poeta decadente». Conocemos la primera parte de él: esos versos en que su autor se declara a sí mismo cantor del aguardiente, de las golfas, de los rincones más impuros de Madrid y de los más oscuros vicios de las gentes de España. Admitámoslo, aunque el poeta, con indudable autocomplacencia de gran pecador arrepentido —mil y uno pueden ser los caminos del narcisismo— exagere un tanto la magnitud de su pecado. Pero tan pronto como ha declarado su crimen verbal, el autor da

un paso atrás, hacia sí mismo, mira con ojo sensible su propia realidad y escribe estas dos sensacionales estrofas:

Porque ya
una cosa es la poesía
y otra cosa lo que está
grabado en el alma mía...
Grabado, lugar común.
Alma, palabra gastada.
Mía... No sabemos nada.
Todo es conforme y según.

Obsérvense los pasos de este lírico descenso hacia el abismo de la intimidad. Discernimiento tajante entre lo que había sido su vida, «lo que está grabado en el alma mía», y la meta ideal a que desde el fondo de su persona aspira, «la poesía». Nítido descubrimiento del carácter mostrenco y tosco, mecánico, del vocablo —«grabado»— con que ha dado nombre a la condición habitual, pero revisable, anulable, de ciertos hábitos de su vida anímica. Clara percepción de la inanidad semántica en que a fuerza de uso y abuso ha caído una palabra noble: «alma». Con ella había dado título diez años antes al libro de versos que le consagró como gran poeta, y a ella han venido recurriendo tópicamente, una y otra vez, institucionistas, noventayochistas y modernistas. Y al fin, un estremecimiento a un tiempo avisado e ingenuo, escéptico y adolescente, ante la perplejidad última —¿última?— de no saber si en la entraña de su ser, de su yo, hay algo que real y verdaderamente sea suyo: «Mía... No sabemos nada. Todo es conforme y según». ¿Cazurrería popular poéticamente sublimada? ¿Relativismo de un hombre sensible que filosofa sin proponérselo? ¿Sobria, llana, ingeniosa declaración doliente de no poder tener algo como verdaderamente propio? ¿Qué hay, qué, en esa sabia transformación ordinal del cotidiano «según y conforme» en este insólito y sentencioso «conforme y según»?

Acaso obtengamos respuesta adecuada examinando la obra entera de Manuel Machado a la luz de la tesis que antes apunté: la existencia en ella de dos planos o niveles confesionales, uno más somero, en el cual se expresa la experiencia de lo que para el poeta «es» y otro más recoleto, en el cual se manifiesta lo que para el poeta —para el hombre— «puede ser»: sus pretensiones más íntimas, sus anhelos más secretos. «Perplejidad última —¿última?—, me preguntaba yo hace un instante. «Ultima, no; sólo penúltima», propongo responder ahora. Veamos si el espíritu y la letra de la lírica manolomachadiana justifican o invalidan esa respuesta mía.

«Todo es conforme y según». ¿Sólo relativismo escéptico en el alma —vaya, otra vez la palabra gastada— de quien eso sentencia? No. Algo más ve en ella el analista de sí mismo:

...En mi conciencia inquieta
vigila el bien,

(«Rima», *Lírica)*

nos dice. Y ese bien vigilante, ese hondísimo —último; ahora, sí— anhelo de Caridad con mayúscula que irrumpe como un violento y caliente surtidor de aguas subálveas al comienzo y al fin de su patético «Kyrie eleison»,

que seamos buenos para librarnos de la pena,
y que nunca olvidemos esta única cosa,
la Caridad, la Caridad, la Caridad,

(«Kyrie eleison», *Caprichos)*

es el que le va dictando, a lo largo de los meandros de su vida de hombre y de poeta, la serie de sus confidencias acerca de lo que él últimamente quería tener como suyo en el hondón más hondo de su propia intimidad. Recordemos un manojo de ellas.

El arte difícil de saber estar solo con lo que uno mismo verdaderamente es, y en consecuencia con lo que uno de veras quiere ser:

Yo te daré el gran libro que no trata de nada,
y aprenderás a estar solo en la vida.

(«La voz que dice...», *Caprichos)*

El deseo, ya en esa soledad, de ser tan sencillo como los que con risa fuerte y limpia saben vivir y celebrar las fiestas:

Y yo aquí solo, triste y lejos de las fiestas.
Dame, Señor, las necias palabras de esas bocas,
dame que suene tanto mi boca cuando ría,
dame un alma sencilla como cualquiera de estas.

(«Domingo», *Caprichos)*

La voluntad de creer «con razón, sin razón o contra ella», como por entonces está diciendo don Miguel de Unamuno. ¿Quién fue Julio Ruelas? Añoro a nuestro Melchor, que puntualmente me lo diría. Para mí, Julio Ruelas es tan sólo un amigo muerto de Manuel Machado, de quien el poeta se despide así:

Hasta luego, Ruelas. A pesar de lo feo,
del mal y de la muerte, quiero creer, y creo.
(«En la muerte de Julio Ruelas», *Dedicatorias)*

Creer ¿en qué? En algo que no muera y otorgue la certidumbre de saber qué es lo que hay más allá de la apariencia y de poseer lo que en verdad sea de uno mismo:

una creencia en cosas inmortales
que nos permita un inocente «yo sé».
(«¡Paz!», *El mal poema)*

Y creyendo o entrecreyendo así —buscar algo en que creer, díganoslo Pascal, ¿no es ya estar creyendo en algo o en alguien?—, el ansia mansa de decir lentamente, como paladeándola, una oración cuyas palabras, que él no conoce, están más allá de toda sabiduría:

No la saben los sabios,
y es su son
—como en las soledades del campo, el de la fuente—
monótono. Se dice lentamente
la oración.
(«Se dice lentamente», *Caprichos)*

En el primero de los poemas de *Ars moriendi* —el que da su título a la colección entera—, este dotadísimo aprendiz del arte de bien morir declara que su pensamiento, como un sol ardiente, ha cegado su espíritu y secado su corazón. Cegado, ¿a qué? Secado, ¿para qué? Por los años de «Adelfos», había escrito el poeta:

Nada sé,
nada quiero,
nada espero.
Nada...
(«Otoño», *Alma)*

¿Será esto verdad? Como expresión de un ocasional estado de ánimo, tal vez. Como manifestación de una realidad auténtica, de ningún modo. En esos versos, el poeta es más sincero que certero. Certero lo será cuando en otra estrofa de *Ars moriendi* nos diga su verdad y su realidad ocultas:

Lleno estoy de sospechas de verdades
que no me sirven ya para la vida,
pero que me preparan dulcemente
a bien morir...

«Lleno estoy de sospechas de verdades.» ¿No es éste, me pregunto, uno de los versos más altos y más hondos de la poesía española del siglo XX? Si respecto de sí mismo es sensible, leal y verdadero, ¿quién no se sentirá personalmente expresado en él, y quién no pensará, separándose en esto del poeta, que no hay verdad o sospecha de verdad que —como sea— no sirva para la vida? Tanto más si, como el más sincero y certero Manuel Machado quiso, quiere que sea amor fontanal la verdad que su intimidad sospecha. Dígalo él mismo, como remate de esta letanía lírica de aspiraciones hacia una autenticidad en la cual, por fin, uno sepa lo que realmente significan la palabra «yo» y la palabra «mío»:

y que sea el amor de Dios nuestra verdad.
(«Kyrie eleison», *Caprichos*)

La vía regia para que uno sea en verdad «suyo», viene a decirnos Manuel Machado, consiste en darse a los demás por amor, sea poema, pensamiento, pesquisa científica o acción generosa la forma que adopte esa donación autoposesiva.

5. MANUEL Y ANTONIO

Manuel y Antonio, Antonio y Manuel. Los dos, cada uno a su modo, poetas íntimos. Los dos, a su modo cada uno, poetas sociales. ¿Cómo no recordar los versos de Manuel que llevan por título «La huelga»? Los dos, en fin, hermanos entrañables que durante un mes tenían anualmente los mismos años. Tan diferentes y tan semejantes entre sí. Si yo fuese liróforo como ellos, y no simple prosador caviloso, compondría un soneto cuyo último terceto fuese el que sigue:

Tan distintos, ¿qué vínculo os unía,
además de la sangre? Este, poetas:
el que hace a la bondad melancolía.

La conversión poética y vital de la bondad en melancolía. ¿No era éste acaso el más entrañable de los nervios que en común tuvo el ser de los dos hermanos? Y la mera formulación de esta pregunta, ¿no es cierto que constituye el mejor de los homenajes a Manuel y Antonio, a Antonio y Manuel Machado? Así lo pienso yo.

PEDRO LAIN ENTRALGO

Ministro Ibáñez Martín, 3
MADRID-3

La tarde de Manuel Machado

¿La gracia?
            Tristeza.
                        Sonrisa...
La lágrima asoma, indecisa.
La tarde,
concisa.

La sal,
        la caricia.
                    Precisa
palabra. Silencio. Tu risa,
despacio,
deprisa.

¿Quién canta, quién calla? La tarde
se irisa.

Vicente Aleixandre

HOMENAJE A LA TARDE

Está la tarde quieta y transparente,
y está el vivir turbio y desasosegado.
Llega de la enramada verdecida
una oración misteriosa y arbórea.

El corazón —un gong de sangre—
se atraviesa en la tarde como un lento suicida:
descansa sobre el tiempo, se acuna sobre sus raíles.
La vida vibra bajo el corazón
como un tren lejanísimo y enorme.

Siento la tentación de arrodillarme:
debería pedir perdón al mundo en esta hora
y el mundo no, pero tal vez la tarde me declararía inocente.

La tarde crece unánime,
parece suspendida sobre sí misma,
emergiendo de alguna zona delicada de la vida
y ampliándose vastamente como un sonido primordial.

La tarde —dorada aleación de consuelo y fracaso—
nos ofrece su duración
con la impotencia de un reclinatorio abandonado.

Quisiera descansar la sangre sobre el viejo trasto,
quisiera descansar del corazón de brújula de mi estatua,
descansar del cansancio intransferible,
de la inaudita soledad del dos,
de su tibia orfandad inmerecida.

Oh señor de los sueños imposibles,
rey destronado que mora en la esperanza,
concédele a tu sierva el don de atesorar lo mínimo,
de ser la propietaria de despojos,
la acaudalada dueña de la cueva de la memoria,
la celosa guardiana del detalle.
Oh señor de las horas acordadas,
tú que asombraste al universo
con ese resplandor de sosiego que es la tarde;
tú que la enarbolaste como un pañuelo
para que la inventase un hombre,
permite que otro corazón —tartamuda dolencia—
trate de agradecer humildemente
ese invento maravilloso que es la tarde:
la tarde misericordiosa y única,
la tarde aquella que tú tanto amaste.

Antonio, buen amigo, en esta tarde clara
mi corazón está vagando en sueños:
veo los álamos del río con su ramaje yerto.
Miro el Moncayo azul y blanco.
Dame tu mano y paseemos.

FRANCISCA AGUIRRE

Alenza, 8, 5.º C
MADRID-3

CAMINOS DE LA TARDE

Falta tierra a los pies
y sobra peso al alma herida de ala,
ave que sólo vuela con su canto;
y para qué más vuelo ni mejor, don Antonio;
todo cuanto usted pierde
lo han ganado sus versos
y lo gana su voz enriquecida
en su mejor palabra, tan hermana
de lo que de hermanársele era digno.

El corazón se niega a tener límites,
no se agusanan las conciencias limpias,
el aire es otro, es otra la palabra
y estamos a silencio condenados,
mas los jueces ignoran
cómo resbala el agua entre los dedos
y nadie supo nunca
cerrar con valla o rejas el futuro.

No importa nada que la muerte ronde,
compañera fielmente acostumbrada;
el cuerpo muere igual en cualquier tierra
y lo demás no muere, don Antonio.

Un hombre vomitando en la cuneta,
un herido pidiendo la limosna
de una bala final, ese imposible;
los dedos son tan sólo un temblor sin objeto
y los ojos se abisman doloridos
en las tejas rojizas
de esa vieja masía abandonada,
en las ruedas inútiles
de ese carro volcado,
en ese colchón roto del que vuelan

copos de triste nieve los jirones
de una gozada intimidad tan honda
y ya sólo despojos.

Descendió Leonor del alto Espino,
bajó de su balcón inaccesible
Guiomar de adiós vestida,
el viento trajo espliegos y romero
de los austeros montes
en que Castilla y Aragón se juntan,
azahar y jazmines
del patio sevillano de su infancia.
Traía finalmente
un doblar de campanas, un perfume de rosas.

Y caminan los pies de tierra a tierra,
de palabra a silencio, la clepsidra
cuenta sus gotas últimas.
No hay que sentarse al borde del sendero
para aguardar la muerte;
mejor postura es ésa, don Antonio,
paso a paso cruzando la frontera
arcangélicamente acompañado por tantos sufrimientos:
madres en cuyos brazos se marchitan las flores
de no saber el sitio en que dejarlas...;
mujeres que acarician
con sus dedos pobrísimos
la cicatriz del miedo
o miran fijamente las paredes en sombra,
los relojes parados,
la decisiva ausencia...;
niños que se despiertan con palabras
sin sentido en sus labios, padre, madre;
inútil silabeo: pa ma dre dre,
lejos aún, mas ya predestinados;
sílabas de tres letras:
c con r y con i,
m con e y con n, crimen, crimen...

Esas y más tristezas se acumulan,
esa total tristeza es compañía
que a bien morir ayuda: no están solos,

nunca estuvieron solos, don Antonio,
su corazón y el mar.

Vaya ahora despacio,
cuide no se le quiebren
tan hermosos cristales de ternura,
tan delicada hombría.
No le sueñe caminos a la tarde,
ce soir n'a qu'une seule route
ancha avenida de la muerte propia.
Los sueños prohibidos, ya no quedan
jacas negras que crucen por los montes,
uno a uno los remos los quebraron
y en confusión de crines
yacen al pie de un asta solitaria.
Por mucho que se finja, nadie ignora
cómo esta primavera de duelos ha venido.

«—No me llaméis, porque tornar no puedo.
¡Cuántas fronteras, rayas decisivas,
paso a paso cruzadas
tan cargado y ligero de equipaje!
¡Cuántas ausencias marcan el camino!
¡Cómo duele el silencio
del reloj obediente a la costumbre!
Soy olmo viejo hendido por el rayo
y estoy al otro lado de mí mismo.
Sólo recuerdos quedan.»

No, don Antonio; quedan esperanzas.
La esperanza más pura nada importa
que usted ya no la viva.
—Ella, Collioure y el ancho mar esperan—
la vivirán sus versos, don Antonio.
Desde su azul, viajeras golondrinas
traerán en su vuelo
otro milagro de la primavera.

ILDEFONSO-MANUEL GIL

19 Sweetbriar Rd.
Strathmore Somerset
NEW JERSEY 08873
(USA)

RIO SIN OJOS

«Madre, pena, suerte, pena, madre, muerte,
ojos negros, negros y negra la suerte...»

PORTICO

Fue Antonio Machado una persona extraña, un río sin ojos, se opuso a las modas, consideró a la poesía como una honda palpitación del espíritu en tiempos en que la poesía era una taza de espuma azul; en su memoria la soledad, nupcial, fue como si fuera su sola compañera.

Ni adorno sacerdotal ni pensamiento: la poesía era sola en la noche, era la que llevaba a las sombras de la vida.

Fue el más errado de todos los profetas: predijo algo sobre el corazón, helado, de una España con desdichas. «A otros hombres una de las dos Españas ha de helarle el corazón». Y se lo helaron las dos. Los dejaron como si fuera la noche, árboles caídos, ríos sin ojos.

Fue Antonio Machado una persona extraña, el más errado de todos los profetas. Sus aficiones fueron pasear lentamente, oír caer la lluvia, leer (lívidamente) en la noche, escuchar apasionadamente el corazón.

Recordaba las tardes frías de la niñez, los salones, adornados de flores, hasta donde subía el primer hastío familiar. Se pasó la vida multiplicando en voz muy baja y no lo salvó su Dios. Hastío familiar, río sin ojos. Fue Antonio una persona extraña.

Estuvo enamorado por lo menos cuatro veces: Leonor, Guiomar, Andalucía, Castilla Miserable. Al final siempre quedaba solo su corazón.

Cultivó el romance porque el ciego de dolor estuvo enamorado de los ciegos. Cultivó el cantar, amó a su pueblo, el soneto abrió ventanas al tiempo de los besos. Procuró eliminar toda retórica innecesaria: era suficiente con los colores de las cosas convocadas a la vida.

Fue el más confundido de todos los teóricos y definió la poesía como palabra en el tiempo. Olvidó que hay tiempos que están hechos olvidando sus palabras.

Tuvo un hermano extraño, Manuel, a quien se le murió la voluntad en una noche de luna en la que era muy hermoso no pensar ni querer. El hermano gustó de las modas y tomó de la poesía de su tiempo la brillantez pictórica y la elegancia descriptiva. Fue poeta que levantó su vida entre los colores, lo sutil, lo decadente y lo aristocrático. Arbol caído, mar sin orillas, río sin ojos. Estuvo hecho para otra muerte. Su madre repartió para siempre más muerte y menos muerte. Ojos negros, negros, y negra la suerte.

Comprendieron la vida como la voluntad de estar solos, como el lugar donde acaba el río. «Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera». No fueron dos ríos distintos: la vida los dejó ciegos. Así, vivieron con el estupor del niño que cuida los caballos. Fueron señalados por el rasgo de la agonía.

En la noche, se les vio caminando con la sonrisa de un cadáver en las manos.

I

Nunca sabe la noche
y, encrespada de música,
nace en el río la muerte,
con sartas de perlas, esperando
el cuello blanco del mar.
Nunca sabe la noche,
y donde acaba el río
como si la verdad existiese, golpeando
las sombras nos espera el mar,
apretando la carne duramente,
atravesando los ojos cerrados,
golpeando huracanadamente el corazón.
Junto al cuerpo queda
como un pájaro grande
se posa en el bulto oscuro de los pinos,
como un pájaro grande
como si fuese memoria.

II

Nunca sabe la noche:
había miles de caballos salvajes
y conservábamos el profundo rumor de las palabras.
A tientas, donde tú y yo no nos conocíamos,
dulce y turbador el silencio, leía tus poemas
con el estupor del niño que cuida los caballos.
Nunca sabe la noche,
rompíamos los vasos después de beber vino
y nos arrodillábamos ante altos dioses silencioso:
conservábamos amor y poesía como un vértigo
para el que se ama solo y ama a sus corceles.

III

Y ahora, los latidos broncos de las horas
caídos en un rincón, sin ojos, el tren, en la noche,
que lleva la vida a pelo, con su jadeo de arrepentimiento,
estremecido de susurros contemplo
el tiempo transcurrido
y me siento como un río que haya
amado mucho sus orillas. Recuerdo que vivo
con la profunda verdad de los suicidas.

IV

Como se piensa la noche
ahora yo no sé si el mundo posiblemente es tarde,
oscuro amante de todo lo que dejó de ser
yo no sé si hay algo que posiblemente nos haga río,
como atrae un abismo destroce a nuestros hijos,
mortalmente oigo caer el silencio de la noche
y se incendian cuerpos y memorias
y cuelgan sus cabezas degolladas.
Yo no sé si pienso la noche como se piensa:
y está dentro de mí
la gruta en la que muerde el mar.
Y en los días y en las horas del sueño
me veo caminando con vosotros con la sonrisa de un cadáver en las [manos.

Dos cuerpos muertos, iguales, tazas de espuma,
relicarios recorridos por palabras amargas, con un jadeo
de trenes arañados por la noche, soledad
de hombre a hombre, de noche
a noche, condenada
a ser árbol derribado, delicada piel
cuando aún era hermosa la vida.

V

Para siempre hay más muerte y menos muerte,
como si hubiese que buscarla en la memoria.
Nunca sabe la noche,

y la madre, surtidor quebrado en luz, río sin ojos,
tira de sus senos, que reparten para siempre más muerte
y menos muerte.

VI

Yo no sé si toda una noche larga, ebrio,
custodiado en el silencio, preguntándome si hay más
mundo o menos mundo, un día y otro día,
corriendo la cortina con manos tenebrosas,
cuando ya es posiblemente tarde
y deliran los caballos, las tumbas,
abiertas y oscuras, reteniendo el fuego
como una flor aplastada. Nunca
sabe la noche: senos, manzanas, sombras
de escorpiones, pistolas, abandonados
corredores donde ya duermen para siempre los caballos,
sarta de perlas, cuello blanco
del mar, río sin ojos.

VII

Yo no sé si la encina, tendidos al sol,
podríamos amarnos; si aún quedarían eslabones
para atar este amor, escalar
vuestros labios, paraíso de sal; ayudar
a llevar la sonrisa de un cadáver en las manos.
Nunca sabe la noche
Y allí los vi en la sombra, el gesto de tristeza,
intenso y misterioso.
Como caballos sombríos en la noche
os llevaron cogidos por manos primitivas
y andáis custodiados de silencio
y de palabras sin rumor que afilan cuchillos
en la noche. Cuchillos nupciales
aproximándose en lo oscuro: yo no sé si el mundo
posiblemente es tarde.

MANUEL VILANOVA

Polígono de Coya, 16, 11.º izqda.
VIGO

MATCH A DOS

COMIENZA este discurso inacabado / insensato / pueril / hasta precario
cuando un repliegue ataca las heridas / dejadas por imágenes
de nubes ríos / cenizas /

JUAN de Mairena a sus discípulos
nosotros
hemos de cantarle
sin olvidar la nobleza
de su vida
y la suave serenidad de tal muerte julio qué repentinamente artificial / suena el catálogo de patrias /
cuando no hay más
que una

LA POESIA / de ser hombre en la tierra
(paso a paso) QUEVEDO
ante este match a dos la periferia / hace sonar guitarras / suenaaan suenaaan
famélicos bordones entre flejes / diéronle muerte
y cárcel las españas

ALGUNOS LIENZOS DEL RECUERDO se abren / acá sobre la limpia arena / junto a aquellos / que aguardan tedio a tedio / sus legados

OS he de hablar poco sois demasiado jóvenes prosigue Antonio el árbitro del match
que desde siglos / recorre / infamemente
sus paisajes

ESTE
re
doble es el rostro y tiene un sueño y sueña mientras continuamente
el arte es largo y
además
no importa

ATRAS las manos enlazadas / nobles / sóplase la ceniza desganado / por desmontes cañadas / sin partir / agua despierta / como luna que aguarda

y siempre espera
TU intentas destruir la mascarada / que aturde sus figuras / una inmensa / la otra más severa allá en
Collioure
aguardando
el
re
doble / cuando suena / el salmo verdadero su cordura

AHORA ya comenzó la edad del zumo / música breve / abdicación perfecta / sevilla seria baeza / honda es la calle / madrid
jovial azúcar
ahora cuadrícula
tanta cordura de esquizoides
silencio
sos

CONTINUA el match a dos / no es suficiente / verlos caer allende el viento / que grita al mar: soy el mar / y era un plañido / el reposar de un ataúd en tierra

QUE EL POLVO BARRE Y LA CENIZA AVENTA / vibra tanta ruina y tanta cuenta / atrás / hacia los álamos ya yertos / o en el asombrado niño / agua de roca manantial amargo

SU BORBOTON HUMANO utilizado / por la masa que trata y se cerciora / antes de dar su corazón de oveja / antes de dar manos de garra / antes de ser tizón o simple tronco

AL BORRARSE LA NIEVE / es la leyenda campo y campo / ábrense rostros rostros

UNOS DELFINES LLEGAN / hasta el pórtico / (su infancia son recuerdos / prevenidos) y entonces aparecen varios grajos / más tarde el débil cielo cede
BUSQUE TU RAMA VERDE EL SUPLICANTE
PARA ESCUCHAR TU
QUEJA DE TUS LABIOS

¿SUENA EN LA CALLE SOLO EL RUIDO DE TU PASO / NO MAS QUE PARA EL AVE DE UNA CITA?

JUAN QUINTANA

Pob. Abs. Orcasitas
Bloque 6, núm. 1, 1.º izqda.
MADRID-26

DE Y POR MANUEL MACHADO

La felicidad no es, evidentemente, sólo un cuerpo,
ni el destello casi apagado de unos ojos sobre la cama.
Si fuera así, no habría sido necesario encontrar en Alberto Magno
cierta referencia a los bueyes atribuida a Heráclito.
Todo esto se me ocurre porque acabo de recibir un precioso ramo de serpientes
y tengo un libro de Manuel Machado abierto sobre la mesa.
El libro es una princeps *de* Alma, *como era de esperar,*
y está abierto por un poema llamado «Oriente».
En el poema se nos habla de Marco Antonio y de Cleopatra, y de un siervo que muere al beber una copa.
Ello me ha conducido, sin poderlo evitar, a Plutarco, escritor griego de cierta fama durante el período de entreguerras,
y debo reconocer que he releído su Antonio *con el mismo entusiasmo de aquellos días.*
(Luego descubriría que había olvidado por enésima vez
que Shakespeare lo conoció en la versión inglesa de North,
y que sir Thomas North conocía el griego aproximadamente igual que Unamuno.)

Mientras me asaltan todos estos fantasmas eruditos, los automóviles siguen murmurando a mi alrededor.
El hecho de que la gran ciudad se vaya poniendo inhabitable es algo que no me disgusta,
como no me disgustan las chicas figuradas en las pinball machines,
ni las películas de Hawks con Cary Grant o Wayne, ni los guiones de Hammett para el pincel heroico de Raymond.
El poeta —recuerdo un topos *de Petrarca— va caminando casi siempre por campos muy desiertos,*
y no negaré que estoy pensando en ciertos desiertos americanos

(me los recuerdan esos crótalos que acabo de alojar en un jarrón
para que nadie, nadie, ni siquiera mi perro, los vaya a confundir
con el bouquet *de rosas que alguien dejó olvidado sobre el lecho, en el dormitorio).*

A veces —vuelvo a Shakespeare— una nube se parece a un dragón,
el viento a un oso o a una ciudadela relativamente expugnable.
Son imágenes, imágenes que se ciernen sobre nuestras cabezas,
posibles máscaras del invierno o velos del atardecer.
Lo que hoy es un caballo —sigue Shakespeare— puede ser luego un pensamiento o un anillo de compromiso:
hasta los compromisos son, en el fondo, agua en el agua.

Si del poema «Oriente», una perfecta gema modernista,
he pasado a Plutarco por lo de la perdida adolescencia
y he llegado a fijar mis reales por una tarde en cinco actos de una tragedia que no había sabido leer,
no ha sido —lo prometo— para empañar el brillo de la joya primera,
ni para convertirla en simple piedra, estampa o rata de laboratorio;
permanece en mí todo su impacto argumental, la difícil tersura de sus palabras.
Y detrás del respeto que me ofrece lo inútil —amistad, gesto, gema—
puedo ver hoy al hombre que ha partido su mentira conmigo,
puedo ver a Manuel Machado, sonriente en su princeps *sobre la mesa,*
a Manuel el prodigioso, a Manuel el funámbulo,
a quien debo querer hasta el final, porque así lo quisieron mis abuelos, y yo los obedezco en todo,
y, al cabo, sólo Marco Antonio será capaz de derrotar a Marco Antonio,
y todo esto no deja —no puede dejar— de ser bello en este momento en el que sigo propagando por los desiertos del mundo, tal vez americanos,
las ondas de unos pasos tan tardos y tan lentos al menos como los de Petrarca,
por este camino clausurado por donde voy, aunque los áspides me conhorten,
solo y recluso en esa bilis negra que vierte al castellano el cultismo 'melancolía'.

LUIS ALBERTO DE CUENCA

Don Ramón de la Cruz, 28
MADRID-1

REVELACION

ANTONIO se llama Duero.
Leonor se dice beso.

Cuando pasa el río lento,
desanudador, me dejo
arrastrar por el recuerdo
hacia la mar, donde tengo
una cita de silencios.
Por el aire pinariego
de Soria suspiros vuelo,
olor a caja de muerto
campesino y terruñero,
vuelta al cielo del centeno
serraniego,
más dulce en el entrecejo,
colmenares de mi verso,
que tiene ritmo de bieldo
y camposanto panero,
pajarear en los huesos,
herramientas de labriego,
artesanías del pueblo
trabajador en el verbo,
mi padre al fondo del pecho
cantando su laboreo.
¡Qué permanente renuevo
de lo viejo
me sorprendo!
¡Qué tremendo
y feliz descubrimiento:
manadero
del comienzo

de los tiempos!
Eso mismo, pero
único, dado en mi cuerpo,
en el sonar donde sueno,
singular decir que enciendo
un momento:
Sorbo con algo de eterno.

ANTONIO se llama Duero.
Leonor se dice beso.

RAMON DE GARCIASOL

Cristóbal Bordíu, 29
MADRID-3

«QUE ES UN CORO DE TARDES Y DE AURORAS»

El viajero esparce
la realidad de una palabra.
Acudid
como un verso desesperado del poeta acude
negad
como a él la oscuridad le acoge.
Amenazan su nombre
mas nuevas voces proclaman su gloria.
Niños serpeantes
que entregan el cálido claror
de la noche que nace.
Mujeres que escuchan en los últimos árboles
la tarde palabra sin fin
recuerdo amor huida
fuego sobre toda falsa verdad
único saber de las palabras
camino sobre el mar que no es la muerte
encuentro a todo trance
más allá de la vencida luz del miedo.

Aguamanil del vientre inútil
suavemente pueblo esgrimiendo los ojos de los días
es el temblor de tu verso la verdad del aire
luz de atardecer sobre la primavera sin nombre
aurora rescatada
clamor hoy como un día
en la ancha mar violeta.

LUIS SUÑÉN

Bravo Murillo, 18
MADRID-3

ROMANCE PARA NOMBRAR A D. ANTONIO MACHADO

He leído tus poemas
tocando sangre de España
y uniendo al paisaje tuyo
la luz que grita un mañana.

Paisaje oscuro del hambre
del pan del cuerpo y del alma.
Noches de muros de piedra
donde no penetra el alba.

Una tristeza infinita
que borraba tu esperanza.
Tu prosa quitando arena
a tu patria embarrancada.

Con tu palabra-Poema
se hizo un HOMBRE la palabra.

MANUEL PACHECO

Carretera de Sevilla, 55
BADAJOZ

MAGICO ABUELO

*Alta y misericordiosa,
dolorosa y pensativa,
por entre los lentos años
su cara vieja y magnífica
es como una lenta yedra
amparando a mi ruina.*

*Cuántas veces me ha vendado
mis más secretas heridas,
en cuánta amargura ha puesto
pomada de compañía,
cuánto ha refrescado el
infierno de mi desdicha.*

*Como un viento de silencio,
lleno de amor y de enigma,
se acerca a mi puerta oscura
y universalmente silba
un rumor universal
que me calma y me reanima.*

*Es como un milagro. Entra
paciente por las rendijas
del dolor, y distribuye
su cordial sabiduría
allí donde el corazón
está perdiendo la vista.*

*Y empiezo a ver. Y veo cosas
que sirven para la vida:
veo compasión y paciencia,
memoria, bondad, sonrisa,
profundidad y honradez:
sus estandartes de artista.*

Qué provisión de coraje
en su humildad me aproxima,
qué provisión de humildad
me entrega desde las cimas
de su saber. Qué de grano
lleva su callada espiga.

Hato de fuerza, él me sacia
el hambre de esta fatiga;
tartera de ser, mi angustia
y mi soledad mitiga;
voz de buen fuego, él calienta
la conciencia que se enfría.

Don Antonio, don Antonio,
el que naciera en Sevilla,
el que sufriera en España,
el que muriera a su orilla,
junto a una madre que era
tal vez su madre y su hija.

Misterioso y silencioso
cruzó la frontera. Iba
enfermo de muerte y pena
y derrota y despedida.
Tal vez llevaba en la ropa
su legendaria ceniza.

Desde entonces —yo era un niño
de dos años aquel día—
fuiste llegando a mi casa,
mágico abuelo. Una silla
hay en ella para ti.
La mejor.
La más vacía.

FELIX GRANDE

Alenza, 8
MADRID-3

MIL NOVECIENTOS TREINTA Y NUEVE

«Noche larga y día cierto.
Va ligero de equipaje.»

Alfonso SASTRE

Cuando el dedo tolerando la muerte
Calle Vergara esquina Santa Clara
Nueve de la noche
Cuando el ciego tocaba zarzuelas
Nueve de la noche
Café de la señora remilgada y miope
Donde suena un violín desafinando
Nueve de la noche
Cuando Eladio tabernero convoca
consejo de palomas que el viento
Apaga con su menú de gabardina
Cuando Antonio Machado callado
Leía reflexivo con los zapatos
De España sin cordones andar lento
Pasos cortos la vestimenta de silencio
Corbata torcida sin abotonar
El abrigo de España sobre la cabeza
Su sombrero caído lento danzante
De la danza negra de los muertos
Nueve de la noche
De Barcelona con las manos a Figueras
Dejándose en Enero las uñas de España
En los jaramagos por los terraplenes
Cuando los incendios va hacia Francia
Caminando los cauces de las trompetas
Sin bambú sin Manuel en el camino
Sin la España que se queda esbelta
Enemiga de gabán dueña de su risa
Nueve de la noche
Por donde Antonio anduvo sesenta y cuatro

Soledades años por los campos de Castilla
Con el abrigo de España sin abotonar
En los abiertos brazos de la nieve
Nueve de la noche
En la cabeza de su madre comarca lejos
De la comarca del café del organillo
Parándose cada instante extenuado
Sin rumbo porque sin vida
Muerto por la muerte de España
Nueve de la noche
Antonio Machado callado de España
Tan hallado

JESUS FERNANDEZ PALACIOS

Virgen de las Angustias, 2, bajo
CADIZ

SIN PALABRAS

¿Llega ya? ¿Así acabamos?
¿Tanto exilio, tanto hueso roto,
tantos cañones en la aurora
para tan poca cosa,
para no dejar nada más allá de los cristales?

¿Y aquel sol de la infancia?
¿Y aquellos días azules?

Hay demasiadas mantas.
Hay demasiada escarcha en la ventana.
Demasiadas voces hablando en castellano.
Y hay memoria. Memoria.

Las velas en el río,
los hombres de camisas remangadas,
las pullas y las risas:
Sevilla entre reflejos y alegría...

Las nieves en la cima
y tu cuerpo frágil y gracioso entre mis brazos
y tus labios salados y calientes
y tu vestido blanco entre los álamos...

La capital callada de la noche
y los pasos amigos en la calle de agosto.
El farol y el cigarro,
un amigo, un abrazo...

Y luego tanta muerte en todas partes.
De mil vientres abiertos
escapa un olor de tropas y de madre...

Que escondan esas flores.
La estufa hace sudar. Retiradme las mantas.

¿Y he de morir tan lejos de mis montes?

Nunca hice mal a nadie...

ALBERTO PORLAN

Nieremberg, 2i
MADRID-2

CON SUS PALABRAS

SAZON
y reino de su palabra.

Estemos donde estemos,
nos basta
decir:

espuma
de la montaña,
chopos del camino blanco, álamos de la ribera
para
hablar de esta tierra
hermoseándola.

Anchos, los ríos padres
*su voz **repartan,***
hablando
en plata
de luces y de escamas,
por los verdes trigales
de la patria,
aguda espina
dorada.

JUAN JOSE CUADROS

Pilar de Zaragoza, 104
MADRID-2

A D. ANTONIO MACHADO

Poeta: Apenas quedan lágrimas.
Y sé que he de llorarte cuando mueras.
Deja que ahora sólo escriba.
Deja que diga
que ya supe en el Valle que tu muerte estaba
próxima a ser tiempo
que empuja hacia adelante nuestras hojas,
de las puertas la voz, sólidos cuerpos;
supe, a la tierra que aún mana
de la tumba desnuda que besaste
con su boca
posesivo término al que sigue
su verso larguísimo que empieza
en el ambiguo fin de los cadáveres. Su
como visillos niebla
de hilos tangibles y oquedades minúsculas;
ventanas de la Muerte, muertes mínimas.
Fuimos tras ellos en la orgía,
tras la quimera de tu Muerte
plena de bondad. La niebla fuimos
—testigo del intento— propósito de asir
y presa feroz de nuestras manos.

Tú, que algún día serás
poeta de otros mundos,
devuélveme su boca. Por término
al fondo de los besos. Llámale,
de algún modo, para que ya no dude y sepa
donde estaban mis labios y a los míos,
como yo lo supe
en aquel Valle, en esta República.

VICTOR POZANCO

Mallorca, 367
BARCELONA

COLLIOURE CON AMAPOLAS

Por algo de ceniza en la solapa
al llegar a Collioure le reconocieron

Entra cierra la puerta que un mal viento
conspira contra el pueblo echa grama a los ojos y vuelca
en la ensenada los balandros de jaspe desvaído

Sale un grito corriendo
detrás del buen Antonio tan machacado por sus sueños
porque España
porque irredenta la concordia qué nubarrones
porque astilladas las fallebas se nos mete
mucha friura en casa suenan lejos
los últimos obuses ¿dónde es la guerra?
el derrumbe nos gana
por momentos y mucho
o poco lo perdido ya
un llanto sin pañuelos despréndese da cómplices
a enrejados sureños los alamares de don Guido los álamos sin fechas

Miserable yacija para arropar la pena
del soñador de las Españas hacia la misma y única
y hoy en Collioure como un detritos que la resaca del exilio
ha vomitado

Hasta aquí han convergido muchos
rumores de las muchas aguas las roquedas de Soria los oteros
bien olivados de Baeza las campanas civiles de Segovia oh danza bruja
del sentimiento sin frontera madre madre

Mientras las sombras se alzan mientras la playa cede
algas a los albatros sueña el poeta y muere
la patria se desangra y muere y alborea en España y Guiomar

ya tiene coagulados los recuerdos y todo es un insomnio
vasto sobre las cosas mojado como un súbito relinchar de caballos en
[el alba
y comienzas los ojos su tristísimo empleo y sólo quedan manos
para tajar las manos que no anillan el corro general
para echarle amapolas de Collioure a la tumba
sobre la que diluvian siempre inmisericordes
las marejadas del olvido hasta que un día
la verdad
dirá su nombre y todos reiremos bajo el mismo sol

JOAQUIN GALAN

P.º Fabra y Puig, 371 - 4.º
BARCELONA-16

CONTRAHOMENAJE

«Confiemos
en que no será verdad
nada de lo que sabemos.»

Antonio MACHADO

1

Vibra en el homenaje
su estertor. Saja cielos de ira. Va rodando
la penúltima garra
nardo y luto
contra la reja de las aguas.
No puede ya decirse
dónde estuvo, quién fue, por qué le amaron
ebrias amantes.
Yace
para el olvido siempre,
para él nunca jamás, en un delirio de pasiones heladas.
Ceniza en la ceniza.
Hombre que fue tan nuestro
¡sin nosotros!

2

En el tajo de escándalo
pones reino,
furtiva caza no de amor, en sordo
perecimiento, en nula fe, en canciones ya muertas.

Nunca más la caricia
furiosa como hielo, ni la flor de la jara
dorando luto y ansia.
Un cero lívido te cerca, y el galope salvaje del «ya no»,
garra de nardo derruido
por tu garganta de pavores.
Oh nula densidad en los espejos

donde tu máscara repite
desolación:
perfidia de no ser
burla siquiera de ti mismo.

3

Dejas el oro,
la ruina lentísima, los muros
donde amor pone furia,
desolación de un grito que restalla
contra la sábana
ya lienzo de más duelo,
ya mortaja y no labio. Dentellada purísima que agrupa
tanto despojo.
Está cayendo todo por amor,
está todo sufriendo
por amor,
derrumbado en la furia de ebrias cazas.
Canta la pitonisa, el sobrio gesto rudo entre los índices
y es un puro sollozo.
y es tu corazón de amor: mudo ciprés alzado
por la cal delirante.
Nunca más.

JOSE MARIA BERMEJO

San Conrado, 7, 5.° F
MADRID-11

CIEN AÑOS DESPUES

«Y al cabo nada os debo; debéisme cuanto he escrito.»

«Un día tornarán, con luz del fondo ungidos,
los cuerpos virginales a la orilla vieja.»

«¡Qué importa un día! Está el ayer abierto
al mañana, mañana al infinito;
hombres de España, ni el pasado ha muerto
ni está el mañana —ni el ayer— escrito.»

Antonio MACHADO

Recuerdo la mano tibia de Leonor
buscando en las líneas de mi palma
ese leve temblor de álamos y olmos viejos
que se quedó inmóvil en el rostro del río,
que llegó tarde a Sevilla
para estremecer primaveras
y secó a los limones en sus huertos.

Recuerdo España
como un manantial por beber
y en su agua reconocernos y recobrarnos;
como un sueño en voz alta
del que surge el grito y la palabra
—como un hacha que cortara torres de un solo tajo—
para reclamar un tiempo
lleno de frutos
con el día y la noche reconciliados.

Me queda aquel antiguo dolor de amaros
cuando cierro los ojos
y el mar me trae caminos de alguna parte
para buscaros en la esperanza
de escribir un mañana
en el que no quepan miedos ni tristezas
ni un silencio milenario,
señor de conciencias enmascaradas.

Porque la luz es tarea por cumplir,
me queda tiempo todavía,
para ir

más allá de las hojas reverdecidas,
más allá de las estelas sobre el mar,
más allá del nombre de la muerte.

Más allá.
Más allá del final y del comienzo.

SABAS MARTIN

Isla de Arosa, 29, 8.º F
Peña Grande
MADRID-35

TARJETA DE ANTONIO MACHADO

Dentro del modernismo, pero conservándose inmune a los hechizos retóricos de esa escuela (una aventura muy difícil, sólo comparable a navegar entre sirenas sin protegerse los oídos), Machado es la economía: rigor melódico, concisión emotiva, horror al énfasis. Ha experimentado en cabeza ajena. Sabe adónde conducen el desenfreno exotista y la gula sinfónica. Siendo un modernista (en su caso concreto un moderno, en la medida en que revitaliza la herencia), posee al mismo tiempo la firmeza estratégica para mantener el rumbo. Lo salvó la tradición y el afincamiento. Lo salvó su españolidad. Lleva muy adentro a Berceo, a Manrique y a Quevedo. Y ha oído mucha copla. Ha visto mordido, y padecido mucho pueblo.

Por eso Machado no quiere sorpresas. No para él ni para su interlocutor. Quiere el sosiego conversacional, quiere el intercambio de los símbolos intimistas, quiere la respiración y la pausa de la verdadera compañía. No hablará nunca de un río, una comarca o un objeto indeterminados. Hablará de Soria, de Sevilla, del Tajo, del Duero, de este olmo seco. Su tono y su figura humana son apacibles. Parece un transeúnte cualquiera (idéntico al buen señor que camina por la alameda o hace tertulia en una peluquería, tiene apetencias por determinados periódicos y revistas y mantiene, con toda seguridad, algún frasquito de pastillas en su mesa de noche) y así es su palabra. La palabra de todos los días. Ni más ni menos. Esa carga de cotidianidad es su arma, su secreto mayor. Con ella hará que la gran poesía alcance en nuestro idioma su victoria coloquial.

Por eso, para cada uno de sus lectores, Machado tiene algo de pariente. Cuando lo vemos acercarse, nos quedamos tranquilos. Ya es conocido, ya es amado. Le conocemos sus manías. Entonces se detiene frente a nosotros (a lo mejor ya ha tenido tiempo de recomponer un cuadro demasiado inclinado en la pared de la sala

y ha dado señales de estar contento con el tufillo del guiso o del asado que le llega de la cocina y ya ha elegido, otra vez, el mueble en que ha de sentarse más a gusto) y nos da noticias de la calle, del color de los arbustos, del verano, de la tos de un compadre.

Machado es municipal, casero, inmediato. Ese es su misterio. Pocas veces se ha dado en un gran expresador tal voluntad de alinderamiento. Todo lo que mira o toca es ya nuestro, porque es neto y abarcable. Un camino, un altozano, una pareja de amantes o una yunta de bueyes por ese camino, las hojas que pisa, el rumor de la brisa en sus oídos. Está atento. Sabe que vive, que transcurre, que ha de morir. Lo sabe a fondo, lo sabe hasta el puro terror. Su compostura, su carencia de gesticulación, es por eso aleccionadora. Porque también sabe que eso que él siente lo siente cada hombre en particular. Por eso no apela al sobresalto. Por eso no se precipita. Con lenta pasión nos cuenta su vida, que de alguna manera es la vida de todos los hombres. Por eso es de esos pocos, poquísimos escritores, que con sólo ponernos la mano sobre el hombro y llamarnos de tú nos deja consolados. A veces nos regaña. Su preocupación nacional (por su España comida, deglutida, porfiada y dolorosa y hasta rencorosamente exprimida) fueron formas de mirar la tierra, de acercar la tierra. De hacérnosla conocer y penetrar y discutir y padecer a un nivel carnal y mensurable.

De Antonio Machado me gusta, pues, su leve adiposidad de hombre.

Su forma de entornar los ojos, como si siempre estuviera concentrado en la parte más húmeda y fina de una lejanía.

Su manera de andar. Sus pantalones arrugados.

Los retratos en que nos mira como un padre, a la vez severo y risueño, satisfecho, sin embargo, como si nos viera regresar de un viaje.

Ese rumor de aljibe que hay en sus palabras. El idioma es allí un agua que canta.

El garfio de su duda.

Los árboles que se menean en sus poemas. Sus muros blancos y penitentes. Su azul.

El color de abeja de sus mediodías. Su delicada pesadumbre.

La energía de su recuerdo. La angustia de su fidelidad. Su firme corazón, donde se hospedaron la paciencia fecunda y el austero regocijo, el sufrimiento que modela y el honor que hace posible la viril mansedumbre.

Su silencio. Cuando calla, se encuentra con la música y nos ilumina.

Sus grandes versos. En algunos de ellos hemos sabido cómo huele Dios.

Sus malos versos. Nos justifican su sencillez.

Su prosa sin aliños. Desnuda y eminente como una roca.

El diamante clavado en su noche. La palabra gastada y sucia de mugre por el uso, pero que, súbita en su lengua, tiene el temblor y la frescura de una paloma.

Y su andar. Su andar en el polvo, entre las hojas, buscando sus lámparas —siempre sus lámparas— entre las encinas, los chopos y los olmos de nuestro propio corazón.

HECTOR ROJAS HERAZO

Kra. 3B 23-49
BOGOTA (Colombia)

NO CONFUNDIR

No confundir. No confundir al que ocasionalmente escribía (no demasiado, porque la pereza le tiraba); al que de vez en cuando se apartaba de la ración diaria de tareas funcionales (despertarse, lavarse —no mucho—, vestirse de oscuras telas, enseñar francés a los niños, a sabiendas de que jamás aprenderían el mínimo necesario para entenderse en caso de exilio, tomar café, preocuparse por el funcionamiento del aparato digestivo); al que usaba bastón y se abrigaba más de lo necesario, porque en sus tiempos se llevaba imitar a la docta ancianidad; no confundir sus solapas llenas de lamparones, indicio de soltería o viudedad (es lo mismo); no confundir a don Antonio Machado con don Antonio Machado. Lo dijo, para que nadie se llamara a engaño, y hasta redactó el artículo, apócrifo por supuesto, que debería aparecer en las enciclopedias bien informadas. El no era así. Nadie es así ni asado, ni de ninguna manera fácilmente describible. Nadie es sevillano, ni poeta, ni profesor, ni liberal, ni hijo de su padre y de su madre. Es necesario no confundir. Probablemente hacía muecas, por las mañanas, delante del espejo, y prestaba su atención a los derrames usuales de la naturaleza, en los que se nos va el cuerpo cada día, sin funeral, sin que nos demos cuenta de que, poquito a poco, lo vamos sepultando. Probablemente comprendía que era demasiada la caspa que se acumulaba en la espalda de su chaqueta, pero sentía un olímpico desprecio hacia los cepillos y hacia las manos que los manejan queriendo disimular el desmoronamiento de la cabeza. Probablemente no creía en su cabeza (tal cada cual que la sienta verdaderamente sobre los hombros), ni en el socorro de las manos, ni en la eficacia de las cerdas de caballo o de topo o de cardencha o de puercoespín. Probablemente. Es casi seguro que no se reconocía en los cristales ni en las paredes. Los reflejos y las sombras son falaces. Es casi seguro que soñaba con mujeres desnudas: nos aventuramos a opinar que no del todo, que las mujeres de sus sueños usaban calzas negras y mimaban con guantes hasta medio

brazo. Somos hijos del tiempo que nos toca. De todas formas, a él lo debieron nacer antes, y quizá en otro sitio. Se hubiera encontrado más a gusto en los medios del diecinueve que en las revueltas aguas de un veinte que aquí, en España, según es consagrada costumbre, aún se proclamaban mansas pese a toda evidente agitación. Y le tiraban los campos secos más que los patios del sur con su fuente y sus agrios: él era partidario del olmo y de la encina. O no era partidario de nada. Se sentía a gusto donde lo pusieran. Sacando partido de los mismísimos descampados y hasta del arisco polvo que despedían. Con el amor tuvo, como casi todos, sus dificultades. Amar es como volverse loco: uno empieza por sentir algo raro y luego busca el recipiente donde volcar el sentimiento. Es frecuente no acertar. Pienso que a don Antonio se le quebró oportunamente el vaso. No nos podemos imaginar lo que hubiera pasado si no se hubiese roto, pero el caso es que se rompió, y don Antonio se puso triste (según cumplía), y escribió cosas muy tiernas, y se acariciaba el cuerpo los domingos, que era cuando no tenía que dar clase. Y pasó el tiempo —eso que él, como nadie, sentía pasar—. Una buena tarde (no se sabe de amores que hayan surgido con eficacia en la primeras horas del día) trabó relación con otro ser humano de signo contrario, que lo llamaba don Antonio, sin haber leído nada suyo, sin saber que tenía tan buenas amistades y que pertenecía a la generación del 98. Se le estaba cayendo un botón del chaleco. Le dijo: Ande, venga usted, que se lo voy a pegar. Y se lo cosió sin que él se quitara el chaleco, levantando la cabeza de vez en cuando, contestando como de broma a lo que don Antonio decía, echándole el aliento en la cara. Aquella noche, don Antonio aflojó todos los botones de sus chalecos, con objeto de que se los cosiera Leonor o Guiomar o como se llamara aquella bendita hembra que también le frotaba con gasolina las solapas, y llevaba un pañuelito en el bolso para aventar la caspa de las hombreras, y se interesaba por su salud. Se veían de tapadillo. Hablaban poco. No obstante, aquello daba bastante materia para escribir. Guiomar, Leonor o como se llamara acabó diciéndole «mi poeta». Eso de «mi poeta» llega mucho. Hay que ver lo que es para un hombre el que una mujer le diga «mi poeta», en voz baja, al otro lado de una mesa de mármol, mientras un camarero mira de reojo, en un discreto establecimiento de los que hubo hasta que se impusieron las cafeterías. Don Antonio no sabía qué contestar, pero luego, cuando estaba solo en su cuarto, daba suelta a todas las palabras retenidas, hasta quedarse dormido con su fiebre (si se había constipado de tanto abrigo) y soñar que era masón y que lo estaban despertando para darle su merecido los de la Santa Inquisición o los de

la Guardia Civil para ajusticiarlo en cuanto amaneciera (en el mar de la mujer / pocos naufragan de noche / muchos, al amanecer). *Pero la guillotina, los curas... Por fin era de día, o casi. Era preciso escribir todo aquello, no fuese que se olvidara: en prosa, como Quintana hacía, y es posible que también como don Juan Nicasio Gallego, que los sueños se escurren como los peces, visto y no visto, tocado y no tocado; o se evaporan como el alcohol que se orea. Alguna vez tendría tiempo para volver sobre los papeles. Si no lo tenía, mala suerte para los papeles: él no iba a salir de pobre.* Maestro, en tu lecho yaces, / en paz con Ella y con El... *Le gustaba tumbarse, mirando la cal averiada que daba amenidad al techo del pobre dormitorio. Cuando se levantaba para orinar, gustaba de retomar las elucubraciones por donde las había dejado. Llamaban a la puerta: Don Antonio, que dice el alcalde que... (¿Cómo se llamaban los alcaldes que rigieron su vecindad? ¿Y cómo se atrevían a ahuyentar sus musarañas con intrascendentes recados?) Usted que tiene mano en los papeles, ¿por qué no escribe algo sobre la traída de aguas? ¿No se negará usted a pronunciar el pregón de las fiestas de la Patrona? No, don Antonio, no puede usted negarse, so pena de que lo llamen orgulloso y fatuo (y liberal, que es peor), y de que acaben diciendo que no enseña bien la lengua gala. No puede usted negarse. Se lo aconsejo: no se niegue. Usted es un bicho raro. No me contradiga, no. Se dice que usted confraterniza con las izquierdas: concretamente, con el interventor municipal, que es, además, adúltero y no oye misa. Don Antonio, se lo digo por su bien, escriba usted sobre eso del regadío. Pregone usted lo que haya que pregonar. Tampoco es mucho el sacrificio que se le pide: total, ponerse el cuello de palomita, estar tieso en un sillón durante hora y media y halagar a las hijas de los terratenientes, tan guapísimas ellas, con sus bandas color celeste y sus vestidos de organdí. Por eso no se va a demoronar su concepto de España. Pues sí que se desmorona, sí que se desmorona. El concepto de España es cosa que se puede desmoronar fácilmente. Menos mal que se rehace pronto, y uno se consuela pensando en el concepto de Etiopía (por ejemplo). Se marchaba el emisario del alcalde y se quedaba de nuevo con la mano en la mejilla, como si le fueran a hacer un daguerrotipo:* Tartarín en Koenigsberg *(que ahora se llama Kaliningrado). Ladraba un perro. No le gustaban los perros, porque son de un servilismo repugnante, y, además, muerden y se cagan por todas partes, a lo peor en la calle, y copulan de una manera ignominiosa, quedándose pegados a las perras cuando ya ha terminado todo, hasta que encuentran un alma benéfica que los libere. No le gustaban los perros. ¡La Humanidad sí que es interesante! Menos cuando se ríe.*

La carcajada es cosa de monos. El hombre debe reducirse a la sonrisa. ¡Qué cursi es Meneses! ¡Hay que ver lo cursi que es! Opina que el camino de Mallarmée no lleva a ninguna parte. ¿Por qué piensa así de Meneses? Es él, don Antonio, quien se resiste a los experimentos, queriendo poner en ridículo al aristón, su víscera secreta, la que todos los escribas sienten latir, de vez en cuando, en el quinto espacio intercostal derecho. Los actores son los que carecen de aristón: por eso su amigo Ricardo Calvo jamás se llevaba la mano a la parte derecha del tórax cuando gemía aquello de Ay, mísero de mí... *Leía. Leer es el medio de comunicación humana que tiene menos inconvenientes. También paseaba, y había conocido en París a Oscar Wilde (tan gomoso) y a Jean Moreas (tan rimbombante). También a Rubén Darío (demasiado bebedor y mujeriego). A él le gustaba pasear por España: Baeza, Soria, Segovia, Madrid... ¿Quién fue el general Arrando? Allí, bajo la advocación de este general, en el número 4 de su calle, tomaba el viento norte. Sobre la mesa de despacho tenía una ampliación fotográfica de la amada muerta, de esas por las que sienten dilección los porteros de fincas urbanas. Había, cómo no, una mesa de camilla, y olía a novela de Galdós. De pronto, parecía como si todos los españoles se hubieran vuelto locos. León Felipe y Rafael Alberti le decían con cariño: Márchese usted de aquí, que no está el horno para poetas consagrados. Y él, que no, que él no se iba, que aquello tenía que terminarse un día u otro. ¡Sí, sí, terminarse! Era noviembre cuando decidió hacer caso. Partió para Valencia, con su madre (y demás familia). No confundir. No huyó de nada. Simplemente huyó, huían, se convenció de que había que huir de algo, de que era responsable, cabeza de una fuga (¿por qué, por quién, adónde?), por nada, por nadie, hacia ninguna parte.* Mi madre y yo, a través de la revolución china. *Lo que hubiese querido tener, de verdad, era un parque sin jardinero, un jardín grande, lleno de hojas fermentadas, con árboles no talados, con careados bancos de piedra, cubiertos por los líquenes. La cosa iba en serio. Hay que reconocer que no estaba el país para jardines románticos. Rocafort, Barcelona, Torre Castañer, Barcelona, Gerona, Cerbére, Collioure... ¡Lo que hay que pasar! Miren ustedes: lo que hay que pasar en este mundo para llegar al otro, no tiene nombre. Este señor al que me estoy refiriendo no le había disputado ningún ministerio a nadie. No hay derecho a hacerle pasar lo que pasó, sólo porque le cogió el follón en Madrid y porque no creía, de buena fe, que tuvieran razón los militares. No confundir. El era un hombre honrado, un tanto dado a la poesía, eso sí, que suele tergiversar las ocasiones, por mor de la lucidez, a disgusto de los políticos. Pero hay que reconocer que no se metió con*

nadie, que nunca usó más arma ofensiva que el aristón, cuyas lesiones aún no se constatan. Era tímido (¿era tímido o no?), era filial... Ignoraba que en Francia (je suis, tu es, il est) *lo esperaba la muerte. Oiga usted —dijo la patrona—, no desprestigie usted mi casa; que el Hotel Bougnol Quintana es un hotel decente. Era verdad. El Hotel Bougnol Quintana tenía una proa como de barco que saliera al mismo tiempo de dos ríos.* Vamos a ver el mar. *¡Cuánto viento hacía en Collioure! Y la maldita fiebre que lo enreda todo.* (Estos días azules y este sol de la infancia.) *Le daría a la muerte su canción.* (Se canta lo que se pierde.) *¿Dónde estaba el verde papagallo de las postrimerías, el que tenía la obligación de airear su palabra en un balcón desvencijado, rebosante de sombra? Nadie sabía que era Miércoles de Ceniza. Doña Ana (su madre) dormía, y cuando despertó fue para volver a dormirse definitivamente. Oiga usted, ya le dije que aquí no debe morirse nadie. Se recibieron dos coronas y muchos telegramas. En vista de ello y de que doña Josefa de Arimatea, amiga de la dueña del Hotel, ofreció su panteón familiar, ésta cambió de actitud. Por lo visto, era un señor muy importante. Y usted que lo diga. No, si yo no digo nada. No confundir. (Estaba verdaderamente confundida.)*

ALFONSO CANALES

Martínez Campos, 1
MALAGA

EL POETA DE «ADELFOS»
(Notas para una poética de Manuel Machado)

1

El poeta de *Adelfos* podría muy bien haber sido algún lírico griego arcaico, a un mismo tiempo fragmentario y suficiente, pero no es otro que Manuel Machado Ruiz, nacido en Sevilla en el mes de agosto de 1874, once meses antes que su hermano Antonio. Manuel Machado, ya que no un lírico arcaico y fragmentario, es tal vez un semi-poeta semi-póstumo, semi-simbolista y hasta semi-machadiano, que empieza a publicar sus versos con el siglo. Le llamo semi-poeta —y más adelante veremos por qué añado los otros semis— porque él mismo llama semi-poesía a la suya, nada menos que en el discurso de ingreso a la Real Academia Española, que, por su parte, no es más que un discurso a medias y desde luego muy poco académico.

Se trata más bien de un comentario incompleto, pero muy lúcido y muy explícito, sobre su poesía. Manuel Machado no se puede quedar más corto de lo que se queda, y lo titula: *Semi-poesía y posibilidad.* Y para explicar el título, nos dice: «Ah, el título de este trabajillo acaso os recuerde el de otro muy ilustre, nada menos que de Goethe, que decía: *Poesía y realidad.* Pero la imitación de los buenos modelos no es cosa prohibida. Y, además, yo no llamo a mis versos sino *semi-poesía,* y a mis realidades, que obedecen a la ley de vida de los simples mortales *(que es vivir como se puede),* no oso llamar otra cosa que *posibilidad».*

Manuel Machado no se equivoca al citar el título de las memorias de Goethe. Hoy día, después de la traducción correcta de Pérez Bances, el título que llevan dichas memorias en castellano es *Poesía y verdad,* pero don Manuel debió leerlas en una traducción anterior y anónima de *La España Moderna,* donde se llamaban *Poesía y realidad* (que tal vez esté más cerca de lo que quería decir Goethe: que la poesía es verdad porque es más realidad).

Lo más importante de sus palabras es que llama a su obra poética semi-poesía, y a su propia vida de poeta, posibilidad, en vez de realidad plena. ¿La vida de Manuel Machado no ha sido más —según nos confiesa a sus sesenta y cuatro años— que la posibilidad de llegar a ser un poeta entero como su hermano Antonio? Hay que tener en cuenta que don Manuel utiliza a Goethe como tapadera, pero en realidad está pensando en Antonio. El título de su discurso es un homenaje implícito a éste, aunque no se atreva, o no quiera, en aquellos días de separación y de persecución, citar su nombre. Manuel Machado no es más que un semi-poeta, y hasta cierto punto semi-machadiano, en comparación con Antonio, que es el poeta machadiano entero y verdadero. Esto es lo que su título encubre y descubre al mismo tiempo. Y como quiere que Antonio esté presente de alguna manera en su discurso, cita este verso suyo: *que es vivir como se puede.* Pertenece este verso a un poema muy conocido en el que Antonio canta a la encina castellana, y entre otras cosas le dice:

Naces derecha o torcida
con esa humildad que cede
sólo a la ley de la vida,
que es vivir como se puede.

Y resulta curioso y significativo que Manuel recuerde y cite este verso en unos momentos y unas circunstancias en que él mismo está viviendo, no como quiere, sino como puede, y tal vez más torcido que derecho.

En efecto, Manuel Machado ingresa en la Real Academia en 1938, cuando a la guerra española le falta un año para terminar (y poco más de un año para morir a Antonio), y ya se respira en la zona nacional un clima de triunfalismo desaforado. Le eligen académico el 5 de enero, y quieren que lea su discurso cuanto antes, como un acto más —y en cierto sentido, excepcional— de propaganda del nuevo Estado. «El día 19 de febrero de 1938 —nos cuenta Miguel Pérez Ferrero en su *Vida de Antonio Machado y Manuel*— es el solemne ingreso de Manuel Machado en la Real Academia Española. El acto se celebra en San Sebastián, capital de Guipúzcoa, en el Palacio de San Telmo, ricamente decorado y con asistencia de las altas autoridades. El público abarrotaba materialmente el salón.»

Cuanto más solemne el acto, menos apto para tanta solemnidad resultaba el discurso o semi-discurso de don Manuel, ni por su título —¡cuánta guasa sevillana hay en él: *semi-poesía y posibilidad!*— ni por su contenido, que no era más que una lectura comentada de poemas, en tono menor y confidencial, salvo en los párrafos finales, en los que se

adhería al Glorioso Movimiento y recitaba, entre otros, su soneto titulado *Francisco Franco.*

Los dos versos finales de este soneto dicen así:

para una España más y más España
la sonrisa de Franco resplandece.

Siempre me ha sorprendido este verso final en un poeta que era tan fino observador de la realidad visible y en general sensible. Porque la sonrisa de Franco, tal como la conocemos a través de todos los documentos gráficos, no ha sido nunca resplandeciente o estereotipada a estilo yanqui, sino más bien escasa y difícil. Parece como si don Manuel hubiera prescindido de su calidad de poeta de la realidad inmediata, para atenerse a un tópico de poeta aúlico. Sin embargo, leyendo o releyendo su poesía, he descubierto otro soneto suyo un poco anterior, del que ha tomado, cambiando sólo dos palabras, el último verso de su soneto a Franco. Se trata de un soneto al cuadro *Las lanzas,* de Velázquez, que por su calidad y perfección puede ponerse al mismo nivel que los de su libro *Apolo* (1911), pero que no se incorpora hasta mucho después a su libro *Phoenix* (1936). Este libro, del que me ocuparé más adelante, sale a finales de mayo de dicho año, y su edición, al llegar el 18 de julio, queda sin distribuir. En el soneto de *Las lanzas* hace una denuncia profética de la guerra civil, en la que nos habla de vencedores y vencidos, o españoles y flamencos (o, proféticamente, nacionales y «rojos»), sin tomar partido por ninguno de los dos bandos. Empieza así:

Es la guerra —humo y sangre— la que hizo
campo de pelear esta campaña...

Sigue la descripción de un paisaje arrasado, que ya no es más que *fondo de la hazaña,* y termina con estos tercetos:

Arde en el fondo Breda. La alegría
oculta el vencedor, y el pecho fuerte
del vencido devora su amargura.
Humana flor de eterna lozanía,
por encima del odio y de la muerte
la sonrisa de Spínola fulgura.

No cabe duda de que Manuel Machado ha tenido en cuenta este verso, y todo el final del soneto, al escribir por encargo —y tal vez como pieza de descargo— el titulado *Francisco Franco.*

En vez de *fulgurar,* como la del general Ambrosio de Spínola —a quien no debemos confundir con otro Spínola más reciente—, la sonrisa de Franco *resplandece. Por encima del odio y de la muerte,* en el primer caso, y *para una España más y más España* —según la propaganda oficial del momento—, en el segundo. Y en los dos, como prenda de paz y reconciliación entre vencedores y vencidos. El que históricamente no haya resultado así, no es culpa del poeta.

Se ha exagerado mucho, creo yo, la adhesión de Manuel Machado al Movimiento. Por un lado, como en el caso de tantos otros españoles, es algo circunstancial y geográfico, y por otro, algo obligatorio e impuesto, que hay que aceptar con reservas, es decir, con la sombra del hermano ausente pesando sobre la conciencia. Mientras el resto de la familia Machado, que se ha quedado en Madrid —la madre Ana Ruiz, Antonio y los otros hermanos casados—, sigue siendo republicano y liberal, izquierdista e institucionista, Manuel y Eulalia, su mujer, al llegar el 18 de julio están pasando unos días en Burgos —han ido a ver a una hermana de Eulalia que es monja— y no tienen más remedio que adherirse. Esta adhesión no impide que aparezca en algún periódico nacionalista un violento artículo contra él, como elemento sospechoso. La cuñada monja emplea toda su influencia, que debía ser bastante, en sacarle del mal paso. La verdad es que el poeta o semi-poeta de *Adelfos,* de *El mal poema* y *Ars moriendi* —títulos cantan— no ha hecho más que semi-adherirse, en el sentido de sus famosos versos:

que las olas me traigan y las olas me lleven,
y que jamás me obliguen el camino a elegir.

En esta ocasión o encrucijada, Manuel Machado no ha elegido su camino, y ha dejado que las olas le lleven hasta su adhesión al Movimiento y el sillón de la Academia.

Otra cosa es la procesión o semi-procesión que le iba por dentro desde hacía varios años: la de su conversión religiosa, o al menos la vuelta a la práctica del catolicismo. Manuel Machado, a semejanza de su maestro Verlaine, se ha escrito su *Bonne chanson,* pero se la ha escrito a destiempo, antes de *El mal poema* y de su matrimonio en 1910. Creo, sin embargo, en un cambio de conducta religiosa a partir de esta fecha, obra difícil y perseverante en la que Eulalia ha puesto al mismo tiempo su corazón y su sonrisa. No voy a entrar en el estudio del tema, que brindo a los amantes de su poesía. Me gustaría que el acento religioso apareciera en ella después de la crisis que significa *El mal poema* del año 9, pero no se puede prescindir de las fechas de publicación de sus libros. En la segunda edición de *Alma,* que aparece

en 1907 con el título: *Alma. Museo. Los Cantares,* está ya el apartado titulado: *La buena canción,* que desaparece después en las *Poesías completas,* repartiéndose sus poemas entre diferentes títulos. En este apartado, además de *La mujer de Verlaine, Kyrie eleisón,* que empieza y termina pidiendo: *¡la caridad, la caridad, la caridad!,* está *La Venus del hogar,* evocación de una mujer dormida que podría ser la esposa, con este final tan fatalmente machadiano:

Duerme sin soñar. Reposa
indiferente a su encanto,
hermosa y buena, por cuanto
la hizo Dios buena y hermosa.

No ha escrito en cambio Manuel Machado, a pesar del pequeño y tardío poema que titula *Cordura,* nada equiparable a *Sagesse,* aunque tampoco haya tenido, que yo sepa, a partir del año 10, las mismas recaídas que el *Pauvre Lélian* en los excesos eróticos y alcohólicos de una existencia anterior.

Manuel Machado llega al Movimiento, por así decirlo, confesado y comulgado, pero no debemos confundir, a pesar del nacional-catolicismo de la hora, su libre y difícil decisión religiosa con su obligada y superficial posición política.

2

Decía que Manuel Machado es un semi-poeta semi-póstumo. Lo de semi-poeta y semi-machadiano ya hemos visto por qué. Lo de semi-póstumo lo digo porque siempre se está despidiendo de la poesía, siempre está escribiendo y publicando su último libro y sobreviviéndose a sí mismo. Como algunos matadores de toros, se retira «definitivamente» de la afición, para volver al cabo de unos años al ruedo poético. En 1909, a los treinta y cinco años, publica ya su primer libro de adiós y desgana, titulado *El mal poema.* Es un libro de indiferencia vital convertida en lenguaje selecto de desánimo y desengaño. Y tal vez por eso mismo uno de sus mejores libros.

Porque ya
una cosa es la poesía
y otra cosa lo que está
grabado en el alma mía.

Apenas escrito este verso se da cuenta de que necesita explicarse a sí mismo, y tal vez al lector, la enorme confidencia espiritual que hay en él:

Grabado: lugar común.
Alma: palabra gastada.
¿Mía?: no sabemos nada.
Todo es conforme y según.

Terminar un poema con la relatividad del adverbio *según* es poner de acuerdo lo más archiarraigado y sobreconsciente de la lengua con una posición radical de anti-poeta.

Manuel Machado, por un lado, escribía estos poemas de despedida, y por otro, volvía a Sevilla y se casaba con su prima Eulalia Cáceres, que le había estado esperando durante doce años. En realidad no se retira de la poesía, sino de lo que en aquella época se llamaba la mala vida. Se casa el año 10, y en años inmediatos van a aparecer hasta media docena de libros suyos. Si a partir de *El mal poema* su poesía adquiere carácter semi-póstumo, a partir de *Ars moriendi,* doce años después, va a tener un carácter más póstumo todavía. Por eso tiene que seguir siempre autorretratándose al frente de sus nuevos libros. Antes de hablar de ellos, quisiera comentar algunos pasajes de lo que podríamos llamar su Arte Poética.

En el discurso de ingreso que ya he citado hay algunos párrafos de autobiografía profesional en que el poeta nos revela casi por completo su arte de hacer versos. En primer lugar, se refiere a su técnica personal y nos dice que para él escribir versos consiste... en no escribirlos. «Solamente por entreabriros un instante el taller, me referiré a dos condiciones relativas a la forma, más o menos interna, de mis composiciones. Primeramente es de saber que desde que yo escribo conscientemente algo de que puedo declararme responsable, para mí escribir es... no escribir. Así como otros confían inmediatamente a la cuartilla aquello que se les va ocurriendo, a reserva de corregirlo, modificarlo, perfeccionarlo luego, yo no consigno al papel sino aquello que habría de quedar en última instancia, y todas aquellas operaciones de selección y acabamiento se obran en mi interior de manera involuntaria y fatal: es decir, que voy rechazando y dando de lado, sin querer, a todo lo que luego habría de quitar, y aduciendo cuanto tendría que poner, con que la composición sale acabada y perfecta (en el sentido latino), tanto que no es ya susceptible de retoque o corrección (por mí al menos), y no porque esté mejor o peor, sino porque no puede estar de otro modo. Esta dolorosa selección interna me hace lento y poco fecundo, y me fatiga bastante, no por lo poco que escribo, sino por lo mucho que dejo de escribir.»

Todo esto, que parece una broma —un escritor nos confiesa que lo que le cansa es lo que deja de escribir— no puede estar dicho más

en serio. Resulta que el poeta nos confiesa —en un testimonio excepcional que nos han dejado muy pocos poetas— que corrige sus versos de una manera involuntaria y fatal, antes de escribirlos sobre el papel. En este sentido, lo mismo que Juan Ramón Jiménez llamaba a Antonio: el fatal, podemos decir nosotros: Manuel Machado, el fatal. Y creo aún más: creo que esta cualidad de fatal que hay en Manuel influye sobre Antonio, y no al revés. Puesto a revelarnos su *secreto profesional* —como diría Cocteau— es como si nos dijera: mis versos no los corrijo yo, los corrige mi subconsciente. De esta manera su poética se nos aparece de acuerdo con una de las corrientes científicas más avanzada y fecunda de la época. A este primer acierto confesional debemos añadir un segundo, cuando nos dice que se cansa o ha llegado a ser —mucho antes que Juan Ramón *el cansado de su nombre*— el poeta cansado de toda posible poesía, no por lo poco que escribe, sino por lo mucho que no escribe, es decir, que no tiene más remedio que no escribir.

Acerquémonos un poco más a esta revelación inusitada de su peculiar actividad interna de poeta. Brotados de tan intensa labor de corrección y selección mental es como sus versos pueden llegar a ser tan pocos y tan acertados casi siempre. Y esto en una época de grandes vaguedades, de crepuscularismo y decadencia. Mientras los versos de otros grandes poetas contemporáneos suyos —con Juan Ramón Jiménez a la cabeza— se afirman como sugeridores y rastreadores de una realidad sentimental ensoñada, los de Manuel Machado son, en el momento mismo de nacer —y esto es lo que le acerca a los poetas griegos arcaicos que evocaba al principio— versos finales de antemano.

Son, por lo tanto, versos que no han sido corregidos sobre el papel, sino han nacido ya corregidos *a priori* o *in mente.* Y esto es lo que tanto le cansa: el corregir *in mente* y el tener que estar rechazando sin cesar, y desde luego sin escribir una línea —la poesía se hace, no se escribe— todas las ocurrencias que no merecen la pena de ser escritas, hasta que se le ocurre lo único que la merece, y es el verso perfecto o único, en el sentido de que, esté mejor o peor, ya no puede estar de otro modo. Lo que le cansa es la ociosidad misma de ser poeta, una ociosidad activa que consiste en estar siempre tenso de aceptación y de rechazo. Se comprende que de esta manera llegue a cansarse un hombre por dentro, no de lo que escribe, sino de lo que no escribe, de todas las posibilidades que otros aceptarían, pero él no tiene más remedio que estar rechazando. Y este

cansancio de lo que no escribe es el que hace que cada poema suyo sea verbalmente tan preciso y formalmente tan extremado.

La otra condición relativa a la forma está de acuerdo con esta primera y la completa. Consiste en su preferencia por la rima perfecta o consonante. Sólo un verso perfectamente rimado puede ser tan fatal de figura y de sonido como algunos —muchos— de los suyos. Don Manuel nos confiesa que comprende y utiliza a veces la otra rima posible del verso castellano, es decir, la asonancia o rima imperfecta, pero prefiere la perfecta. Y esto nos lo dice uno de los poetas que más ha frecuentado los versos populares asonantados. Según él, la asonancia no es más que una especie de quiero y no puedo, *una persecución popular del consonante.* Como si la copla asonantada andaluza estuviera siempre aspirando a ser consonante, y por eso mismo fuera una rima de tránsito, y no de queda. Yo no lo veo así: creo que la asonancia tiene sustancia, música y trascendencia propias. Y al creerlo así pienso no sólo en Bécquer o en Rosalía, sino en los dos hermanos Machado. Pero respeto la opinión de uno de nuestros más sutiles y ambidiestros cultivadores de las dos rimas, perfecta e imperfecta.

3

Decía que Manuel Machado es un semi-poeta semi-póstumo y también semi-simbolista. Esto último lo digo porque una mitad muy importante de su obra es, efectivamente, simbolista, y hasta introductora del simbolismo en España, pero la otra no. La otra mitad va a ser lo que se ha llamado neo-popularista o neo-casticista andaluza. Después de Augusto Ferrán y antes de Lorca y Alberti, Manuel Machado es uno de los pocos nombres propios del andalucismo cualificado en poesía. A esto alude el poeta en el segundo de sus autorretratos, el que figura al frente de *El mal poema* (1909), con el título *Prólogo-Epílogo.* El primero, *Adelfos,* va al frente de *Alma* (1902), y por lo tanto de toda su obra poética, y el tercero, *Nuevo autorretrato,* al frente de *Phoenix* (1936). Y todavía hay alguno más, disimulado bajo otros títulos, por ejemplo: *Yo, poeta decadente.*

Medio gitano y medio parisién —dice el vulgo—
con Montmartre y con la Macarena comulgo.

No se vaya a creer, por esta declaración, que don Manuel es un ecléctico, dispuesto a comulgar con todo lo que le echen. Al contrario: hay muchísimas cosas que no son ni la Macarena ni Montmar-

tre con las que no comulga, y sólo puede comulgar a un mismo tiempo con una cierta Macarena y con un cierto Montmartre sin que la calidad de su poesía se resienta de ello. Su elitismo —como ahora se dice— parisién y sevillano se deja fuera casi todo lo que pasa por ser sevillano o parisién.

Antes de seguir adelante conviene recordar los títulos de los primeros libros de Manuel Machado: *Alma* (1902), *Caprichos* (1905), *La fiesta nacional* (1906), *Alma. Museo, Los Cantares* (1907), *El mal poema* (1909). De momento nos bastan. Con estos cinco títulos y en poco más de cinco años Manuel impone su personalidad, es decir, su acento personal inconfundible de poeta simbolista, dentro de la renovación del Parnaso español de su época. Con estos cinco títulos, Manuel Machado llega a ser el poeta más importante del simbolismo español, y para ello, y a pesar de su apariencia de ligereza y despreocupación, tiene que llegar a ser el más exigente. Lo que pasa es que su exigencia poética no es sólo rigor o disciplina externa, sino, como ya hemos visto al comentar su poética —y esto es lo paradójico en él— disposición o brote natural emanado.

Si aceptamos la tesis de Juan Ramón Jiménez en sus lecciones sobre el *Modernismo,* profesadas al final de su vida en la Universidad Río Piedras, de Puerto Rico, los poetas modernistas americanos hispanohablantes se adelantan o preceden a los españoles en la renovación formal porque reciben una primera influencia de los parnasianos y sólo algo más tarde de los simbolistas propiamente dichos. En cambio los españoles, más tardíos, han bebido ya en la fuente del simbolismo francés y reciben su influencia directa. Juan Ramón argumenta con ejemplos muy concretos. Rubén Darío va a ser durante los últimos años del XIX y primeros del XX —entre *Azul* y *Prosas Profanas*— el maestro indiscutible de nuestros más altos modernistas. Pero Rubén, según Juan Ramón, es un gran poeta parnasiano. No voy a entrar aquí ni en una discusión sobre el parnasianismo exclusivo de Rubén ni en el estudio de las diferencias entre las dos escuelas. Basta recordar que el parnasianismo cultiva una poemática fría y distanciada en la que predomina el tema histórico-mitológico, y se complace en la construcción artificiosa del poema y en la rima rica y difícil. De todo esto hay algo en la poesía de *Alma,* el primer libro de Manuel Machado, aunque su resultado final se escape de todo ello hacia el más puro significado de su título. El tema histórico objetivo ha perdido sus contornos mitológicos y vibra, en cambio, con nuevo acento interior. Don Manuel elige sus temas principalmente en la historia patria y en la Biblia, cantera inagotable de lo mitológico

cristiano. Pero los elige para reducirlos a la más pura subjetividad posible, es decir, a esas pocas palabras que quedan aún sin trasladar al papel, después del lento y laborioso proceso de eliminación mental. Así, en el poema *Castilla*, que recrea un pasaje del viejo poema de Mio Cid, pero dándole una emoción más intensa y vivida. Así en el comentario al retrato de Felipe IV, pintado por Velázquez, que inaugura una línea continua y ascendente en su lírica, línea que, partiendo de *Museo*, culmina en el libro *Apolo* y llega hasta el soneto de *Las lanzas*. O en la evocación de Gonzalo de Berceo, que precede en muchos años a la de su hermano Antonio. E incluso en las dos estampas bíblicas tituladas *Abel* y *Ruth*. Todas éstas son evocaciones desde fuera, a la manera parnasiana, pero con intención intimista, y la mayor parte de ellas desde las raíces más primitivas de lo tradicional español.

Antes del 900 Manuel y Antonio Machado ya han vivido en París. Manuel, que ha llegado primero y ha llamado a Antonio a su lado, ha permanecido también más tiempo. Ha vivido en el Hotel Vaugirard, en la calle del mismo nombre, frente a los jardines de Luxemburgo. Y allí es donde el poeta Manuel Machado —que ha publicado ya en Madrid un primer libro de versos en colaboración con Enrique Paradas— encuentra su verdadera voz poética. En el discurso antes citado nos cuenta que ha nacido a la poesía con el poema *Adelfos*, que, según él mismo reconoce, no es su mejor poema, pero sí el que le abre los nuevos horizontes simbolistas. Podemos evocar al poeta descubriendo a cada paso, es decir, a cada estrofa y cada verso, las inéditas y auténticas posibilidades de poesía que lleva dentro. Después de esta revelación de *Adelfos* van a ser posibles los demás poemas de *Alma*. No sabemos la fecha exacta de su composición, pero sí que en 1901 se trae de París el libro más o menos terminado. Manuel Machado desde su arranque es un poeta castizo andaluz que ha vivido en París su *fin de siglo*, y afortunadamente su voz recibe y asimila durante estos años todas las tentaciones que debía recibir en aquel momento la voz de un poeta europeo joven y ambicioso. Lo mismo que lo cortés no quita lo valiente, lo sevillano no quita lo europeo. Lo importante es que no se quede en los poetas menores y llegue hasta Verlaine. Don Manuel —el contenido de *Alma* lo demuestra— no rechaza ninguna de las influencias que pueden enriquecerle, sino las convierte en ritmo propio. Todo poeta auténtico en su forma y en su acento recibe de fuera la mayor cantidad posible de motivos de inspiración, hasta que su futura personalidad se revela a través de la aceptación de todo lo que tiene que llegar a ser irremediablemente

suyo: un sentido de la existencia ligado a una exigencia rítmica del lenguaje.

A través de los libros ya citados, Manuel Machado, a sus veintiséis años, no sólo no ha eliminado ninguna de sus más recientes posibilidades de expresión, sino las está ensayando, con resultados más o menos positivos, todas a la vez. *La hija del ventero* o *Paisaje de arrabal* son resultados más definitivos que *Eleusis* e incluso *Gerineldos,* pero no podemos prescindir de esta parte más evanescente —y tal vez más simbolista— de su obra, a la que ha reunido bajo el epígrafe: *El Reino interior.* Por otra parte, en el tercero de sus autorretratos —el que va al frente de *Phoenix*— nos dice al cabo de muchos años:

Mi propia obra es sólo una polifonía
de gritos de mi tiempo, lentos o subitáneos,
que dio a veces el son a mis contemporáneos.

Esto último lo dice porque desde el primer momento está dando a los demás, convertido en sustancia poética propia, todo lo que recibe de fuera, que va a ser mucho e importante. Por eso no tiene sentido llamarle afrancesado o parisién, o decadentista, ya que sus mejores poemas de tema castellano y hasta castellanista los ha escrito, adelantándose a Antonio, en París, inmediatamente después de la revelación de *Adelfos.* Incluso en la interpretación de una corrida de toros —*La fiesta nacional*—, escrita ya a la vuelta, hay, junto a la mirada del aficionado taurino, un elegante distanciamiento crítico e impresionista que no le permita ser, por así decirlo, un incondicional. Recordemos los versos finales, en los que todo el esplendor de la fiesta se resume en:

... un eco
de amarillo seco
y sangre cuajada.

Manuel Machado *le ha dado el son* a sus contemporáneos antes que Antonio, y yo creo que en un primer momento también se lo ha dado a éste.

Todo esto se refiere a la dimensión simbolista de su poesía, pero el poeta de Adelfos tiene *el alma de nardo del árabe andaluz.* Por eso es un poeta semi-simbolista, nada más. Lo simbolista es lo más temprano en su obra, lo popular andaluz aparece algo más tarde. En lo simbolista, su hondura está supeditada a la superficialidad, y en lo popular sucede al revés: la superficialidad se resuelve en hondura.

El poeta neo-popular aparece en las letras españolas después que el simbolista, pero no mucho, ya que la primera edición de *Los Cantares* —que incluye colecciones de soleares, seguidillas gitanas, malagueñas, etc.—, incorporada al libro *Alma. Museo. Los Cantares,* es de 1907. Esta edición es la que lleva el famoso prólogo de Unamuno, así como portada y ex-libris de Juan Gris. ¿Se trata, en este libro, de una poesía más culta, la de *Alma* y *Museo,* y otra más popular: la de *Los Cantares?* En todo caso, por primera vez se reúnen en él las dos mitades de su poesía: la simbolista y la popular o neo-popular, que resulta que es tan culta como la otra. Porque lo popular andaluz anónimo es producto de una cultura de siglos, y hasta de una cultura refinada, sin la que no existiría esta dimensión de la voz —y no sólo palabra— poética de Manuel Machado. Este, por su parte, convierte a lo popular hablado o cantado en popular escrito, y aquí viene muy bien la declaración poética que he comentado antes, porque las palabras cantadas y contadas, o sentidas y vividas, de la copla andaluza asonantada sí que no pueden brotar, oralmente, más que corregidas de antemano. Son palabras artísticas elementales que revelan un fondo de experiencia colectiva. El alma del poeta se alimenta de esa experiencia filosófico-sentimental, y la corrije a su manera. Esto me parece fundamental: que la experiencia es colectiva, pero la voz, personal. La voz del pueblo es la voz con que cantan unos cuantos, o muchos, o todos los individuos del pueblo. A esta voz quiere incorporarse el acento personalísimo de Manuel Machado, para ser pueblo él también. Y el cambio de forma métrica, el paso del consonante a la asonancia es el que más le facilita la tarea. Al cantar por soleares o seguidillas, don Manuel sigue siendo tan culto —aunque de otra manera— que en sus poemas simbolistas. Lo que pasa es que su voz, sin perder su acento peculiar machadiano, tiene que convertirse en voz anónima colectiva. Y a la larga, esta dimensión andaluza de su voz va a influir también sobre la voz ya madura de su hermano —la de *Nuevas canciones*—, lo mismo que antes han influido su planteamiento simbolista y la fatalidad de una dicción capaz de crear el poema único, en vez de repetido.

4

Miguel de Unamuno, en su prólogo a la segunda edición de *Alma,* nos dice que el secreto de la autenticidad de Manuel Machado está en el ritmo. Unamuno elogia a Machado como sólo un poeta puede elogiar a otro: como creador de un mundo radicalmente opuesto al

de su propia poesía. Mientras don Manuel conserva su ritmo no le tiene miedo al tópico más o menos casticista y empequeñecedor —lo que Eugenio d'Ors llamaba *la pelliza de Viriato*—, pero cae en él sin remedio en cuanto lo pierde, como le sucede en los penúltimos poemas, escritos durante la guerra civil o después de ella. Los dos grandes peligros que ha tenido que salvar su poesía son, creo yo, dentro del simbolismo la frivolidad del tema carnavalino —que aparece en *Alma* y llega hasta *Phoenix*—, con todos sus Pierrots, Colombinas y otros personajes de Watteau; y dentro de la copla andaluza, su degeneración hacia el cuplé, en el que no cae nunca.

Ha existido un tercer hermano Machado poeta, el más pequeño en edad, llamado Francisco, que era también oficial de prisiones, y al que le daba por escribir letras de cuplés. Entre otras, la de la Basilisa, muy famosa en su día, que recojo y cito de oído:

Basilisa
lisa, lisa,
Basilisa,
lisa estás,
lisa, lisa,
Basilisa
por delante
y por detrás.

«Con este cuplé, me decía de viva voz don Manuel, ya al final de su vida, mi hermano Paco ha ganado más dinero que Antonio y yo juntos con nuestra poesía y nuestro teatro.» Yo creo que don Manuel exageraba un poco. El caso es que el cuplé también tiene su ritmo: el de una musiquilla ramplona, y como se trata de un ritmo de consumo, produce más en el terreno de los beneficios materiales que la lírica pura o el buen teatro. Don Antonio nos ha dicho:

Todo necio,
confunde valor y precio.

Para no serlo, en el terreno del valor ponemos en primer lugar la poesía de don Antonio, y casi al par la de don Manuel, pero en el terreno del precio tenemos que poner por delante la de don Francisco, el tercer hermano poeta.

La pérdida del ritmo produce la caída en el tópico. Por eso los tópicos se apoderan de una sociedad humana cuando ha perdido su ritmo. La sociedad española de preguerra tenía su ritmo creador minoritario que no ha logrado recuperar la de posguerra. Las culturas

pierden su ritmo cuando, de ser cultura de la forma pasan a ser culturas de los meros contenidos. Con los contenidos no se ha creado nunca ningún estremecimiento nuevo, que era lo que Baudelaire le pedía a la poesía y lo que Manuel Machado le dio a nuestro simbolismo de primera hora.

La aportación de Manuel Machado a la renovación del alma lírica española es al mismo tiempo decisiva y compleja. Porque es muy compleja su palabra poética, simbolista pero andaluza, popular pero decadente. El poeta cubano José Martí llamó a sus mejores versos, versos sencillos. Los versos de Manuel están muy lejos de ser sencillos, y sin embargo lo parecen. Tal vez lo que hace parecer más sencilla a su poesía es lo que he llamado su vocación de poema único, en la que su voz —ahora familiar— coincide con la de Antonio. Otros poetas son poetas de repetición, poetas ambientales y hasta respiratorios. Quiero decir que una vez creado y descubierto un ambiente lo agotan repitiéndose en innumerables poemas cuantitativos. Así las *Arias tristes* o las *Pastorales* juanrramonianas, pero también sus *Baladas de primavera.* La encantadora trascendencia de esta poesía reside en sus variaciones musicales sobre el mismo tema. Pero Manuel Machado, siguiendo a sus dos grandes maestros, Verlaine y Rubén, no se repite apenas y agota de una vez cada tema o poema sin necesidad de seguir explotándolo.

En la complejidad de un libro como *Alma* empieza ya, no sólo *Museo,* donde a su vez está el germen de *Apolo,* no sólo *Los Cantares,* donde está el germen de *Cante hondo,* sino también *El mal poema.* No sé si el poema titulado *La diosa* aparece ya en la primera edición de *Alma* —de la que no poseo ejemplar—, pero figura ya en la segunda del año 1907. *La diosa* es un anticipo de *Mi Friné,* y se acerca también a otros muchos títulos de *El mal poema:*

Llaman así a una chiquilla
rubia como la candela,
inconsecuente y locuela
y sin noción de moral,
cuyo pelo de oro liso
partido en dos por la raya,
le da un aspecto canalla,
canalla y angelical.

Se trata de octavillas románticas, y por lo tanto estrofas de arte menor, pero sus versos, como más adelante los de *El mal poema,* no sólo no son versos sencillos, sino tal vez los más complicados que se han escrito en castellano en el siglo XX. Quiero subrayar la

expresión de origen popular: *rubia como la candela,* y la antítesis final, a base de la repetición del adjetivo *canalla,* que tanto lugar va a ocupar en *El mal poema.*

El simbolismo idealista con el que Machado ha querido construir una interioridad puramente literaria —su título: *El Reino interior,* nos recuerda otro de Rodenbach: *Le Règne du silence*—, es algo que no le corresponde. Pero gracias a él y a su interioridad fallida puede escribir esa poesía romántica al revés que hay en *El mal poema.* También Baudelaire en *Les fleurs du mal* era un romántico al revés. Y don Manuel, en el libro que publica a la misma edad que Baudelaire el suyo, es decir, a los treinta y cinco años —edad decididamente posromántica—, además de poesía al revés —lo que está grabado en su alma—, quiere darnos la poesía del revés mismo de la vida:

Al alba son las manos sucias
y los ojos ribeteados...

Tal vez un revés de bohemia sucedánea y un tanto anacrónica que tampoco le corresponde. Por eso *El mal poema* no es libro que se pueda repetir o imitar. Es un libro único en cada uno de sus poemas únicos. En uno de ellos, *La canción del presente,* don Manuel emplea la expresión *antipático y zurdo* para calificar el absurdo de la vida. *El mal poema* no nos resulta libro antipático a pesar de su contenido, pero sí zurdo en la forma, porque hay en él mucha mano izquierda, mucha más que en otros libros del autor, en los que ya hay bastante. Y esta mano izquierda va a perdurar en los poemas que recogerá más adelante con el título: *Dedicatorias.* Gracias a su mano izquierda don Manuel llega a convertirse en un gran poeta de circunstancias. Ahora se trata de un mal poema en el sentido de «un mal trago», pero sobre todo como expresión, a un tiempo confidencial y exhibicionista, de una mala vida. O de la mala vida en general, característica de aquella época en que la buena vida era tan buena. Esa mala vida ya estaba en las novelas de Galdós, y empezaba a estar en las de Baroja y en los versos de otros poetas. Aquí se exhibe sin disculpas y *sin noción de moral,* como funciona la chiquilla llamada *la diosa.* Don Manuel, en su libro, es, como su *Friné,* poeta al margen de la sociedad —¿y qué poeta auténtico no lo es?— porque quiere centrar en la mala vida el sentido marginal de su poesía. Por eso resulta tan curioso que utilice su paso más juvenil por *el reino interior* para llegar a idealizar todo lo que la mala vida tiene de falsa. Y aún más: lo que idealiza es la falsedad misma de la mala vida, esa falsedad que en el terreno social apenas puede traspasar los límites de la prostitución

callejera. Manuel Machado en su *Mal poema* es un poeta no-conformista a su manera personal o existencial-metafísica, pero no es un poeta «contestatario». En vez de protestar, acepta lo mal vivido hasta convertirlo en materia de anti-erotismo y anti-poesía.

El fin de siglo es época de intensa y extensa erotización de la literatura, pero sus frutos en la novela, en la lírica y en el teatro son más bien pobres. En este sentido, *El mal poema* es un libro de excepción, que confirma la regla. No es libro de obsesión sexual, como se escribían a montones, sino más bien de desengaño de toda sexualidad y toda obsesión. La mujer, reducida a objeto de placer sexual, sigue siendo mujer, *muy hermosa y muy mujer,* para decirlo con sus mismas palabras. Lo peor, y don Manuel no se libra de ello, es convertirla en diosa, o, como Rubén, en Musa de carne y hueso. Sería interesante una antología de la Musa de carne y hueso en la poesía de la época. ¡Cuánta literatura y qué poca poesía! Don Manuel, siempre más cauto y algo guasón, aplica a su musa más prostituida el nombre de una ilustre cortesana griega, modelo del escultor Fidias, nada menos. Ya en el título del poema, *Mi Friné,* hay una auténtica distinción machadiana. El autor se disculpa ante un amigo de la pasión que siente por ella, y la mejor manera de hacerlo es enumerar sus encantos. Termina:

Ahí tiene usté
explicado mi delito.

A lo que el amigo contesta:

No es delito.

Y el poeta se reserva la afirmación final:

Ya lo sé.

También sabía don Manuel que su *Mal poema* no lo es, sino un buen poema al revés, que, en definitiva, le sirve para expresar, a través de sus afirmaciones negativas, su sentido final de la vida en aquel momento. Porque para él:

Lo precioso es el instante
que se va...

La filosofía vital de *El mal poema* es una filosofía final, y sin salida, pero su poesía sigue siendo inicial. Manuel Machado, que em-

pezó *acabando,* en Adelfos —sorprendente poema inicial y final, o primero y último— es un poeta que siempre está empezando. ¿No ocurre lo mismo en el dulce y terrible ejercicio de la vida erótica? Ya hemos visto en qué sentido es poeta final en la palabra, o poeta de dicción fatal más que de expresión vacilante y sugeridora. Por eso me interesa señalar su posición de poeta inicial desde su palabra final. Lo que no ha sido nunca —salvo en sus momentos pasajeros de «pérdida de ritmo»— es poeta «intermedio», como la mayor parte de sus contemporáneos modernistas. La poesía es el cuento de siempre empezar, y don Manuel, cuando más parece estar acabando, más empieza otra vez de veras. Así definiría yo su ritmo subjetivo creador, frente a la realidad del mundo.

Lo que quiere en *El mal poema* es acabar como poeta. Y lo mejor suyo de ese libro lo escribe, a su manera —que ya sabemos que es no escribirlo— después de haber acabado. Se trata de lo que dice un poeta —¿y un hombre?— acabado, que sigue empezando siempre. Antes hablaba de un *revés,* ahora precisaré que ese *revés* es también un *después.* Y todo esto porque, según su *Prólogo-Epílogo* —título significativo—, el médico le ha mandado *no escribir más.* Ya ha escrito todo lo poco y bueno que tenía que escribir, y, por eso, publica *El mal poema,* convirtiendo su prólogo en epílogo, y al revés: haciendo de su palabra final, poesía inicial de siempre.

Hoy día, en el texto del libro hay que distinguir muchos añadidos posteriores. Es un estudio que no voy a hacer aquí. Don Manuel, ya poeta-semi-póstumo y hombre casado, quiere mitigar la inconveniencia de su mensaje en las sucesivas ediciones. Quiere quitarle exageración a la expresión de una mala vida que no ha sido tan mala. Pero no suprime el núcleo esencial —y yo creo que ejemplar— de poemas escritos después de haber acabado como poeta. Siempre le va a pasar lo mismo —ya lo veremos en *Ars moriendi*—: el poeta nos habla con palabras ultra-últimas, porque en ellas está el arranque y la revelación de su primer poema *Adelfos.*

5

En *El mal poema,* Manuel Machado nos ha dejado —un poco retrasado— su final de siglo y su final de poesía. Por eso, es un libro de partida en busca de:

... otra cosa
más hermosa.
Si la hay, y me da la gana.

Esa otra cosa más hermosa va a ser nada menos que la pintura universal, y su nueva vida de casado, junto con su profesión estable de archivero, las que van a hacer que le dé la gana.

Después del *Mal poema,* Manuel Machado se casa en Sevilla con su prima, y se viene a vivir a Madrid. También se pone a escribir muy disciplinadamente un libro entero de sonetos que no tienen nada que ver con el clima de hastío y adiós, también disciplinados, que acaba de dejar a su espalda. Este nuevo libro es un libro de homenaje a la pintura. Yo diría más: diría que es un libro-homenaje al Museo del Prado, aunque no todos los cuadros en que se inspira estén en nuestro Museo. Es el primer libro-homenaje al Prado que se escribe en España. Hoy día, tenemos otro inmenso libro de homenaje al Prado y *A la Pintura,* el de Rafael Alberti. Tenemos también, en prosa, las *Tres horas en el Museo del Prado,* de Eugenio d'Ors, libro poemático a su manera, y excepcionalmente innovador y acertado como crítica de Arte y de la Cultura. Pero en los años en que Machado escribió su *Apolo* no había nada de esto, y su libro es el único precedente unitario de calidad que se sitúa al mismo nivel de los otros dos. En *Apolo,* encontramos algunos de sus mejores sonetos, y, por lo tanto, del Parnaso español contemporáneo. Según su hermano Antonio, hasta llegar a Manuel no hay buenos sonetos modernos en España Con estos de *Apolo* les da otra vez el son —aunque, ahora ya, otro son— a sus contemporáneos. El arte del soneto, arte de decir mucho en poco, le viene como anillo al dedo, y, dentro de él, los dos poetas a los que más les debe son, creo yo, Lope y Rubén. Es arte parnasiano de imaginación hacia afuera o aplicada —en este caso, a la pintura—, y aceptación de un límite fijo para ahondarlo y transcenderlo. Decía el pintor Braque —frente al fenómeno Picasso—: *yo no rompo mis límites, los ahondo.* Manuel Machado está ya tan acostumbrado a ahondar sus límites de metros más o menos cortos y caprichosos, o de breves coplas populares asonantadas, que el ahondamiento en el soneto casi le viene ancho y le sirve de expansión a su voz suficiente. El Machado sonetista sigue concibiendo el poema a su manera, a la vez suelto y concentrado, y a la vez vivido y desvivido o convertido en criatura de arte. Para él, el soneto sigue siendo primero un poema, una unidad poética viviente, y luego ya un soneto, una forma o fórmula retórica. Claro es que esto, que es lo que importa, no lo consigue más que en los mejores, presididos por el de Doña Juana la Loca, que tanto admiraba y citaba Antonio:

Hierática visión de pesadilla...

En su libro no se refiere sólo a la pintura universal que hay en el Prado, pero éste preside su convocatoria visual y cultural a toda la pintura. Don Manuel nos habla en *Apolo* de pintores italianos —sobre todo de los venecianos, que son los más sensuales—, flamencos y holandeses del XVII, franceses e ingleses, ya de los siglos XVIII y XIX, y también españoles. No se siente nacionalista en arte, sino más bien hace alarde de lo contrario.

Este libro de poeta recién casado vuelve a ser socialmente un libro ortodoxo, con algún atrevimiento sensualista. Es un libro que añade nuevos méritos a otros suyos, pero no añade, creo yo, como *Alma* o *El mal poema*, ninguna revelación esencial. En esta línea más parnasiana había escrito ya *Museo*, pero hay muchas diferencias de planteamiento entre los dos libros. En *Museo*, los cuadros o evocaciones los creaba la palabra misma del poeta, mientras en *Apolo* esa palabra está al servicio de una realidad creada previamente por los pintores. En *Museo*, hay variedad de metros y de rimas, y en *Apolo*, nada más que sonetos, en los que se renuncia a toda vida interior para que la verdad objetiva del arte sustituya a esa otra vibración lírica más íntima que ha estado presente lo mismo en su poesía simbolista que en la popular andaluza.

Precisamente el libro que publica inmediatamente después de *Apolo* es el que recoge esta otra dimensión de su poesía. Lo titula *Cante hondo*, y reúne en él la totalidad de las coplas que le han ido brotando de dentro —y también de fuera— a lo largo de muchos años, según los distintos ritmos establecidos de ese cante, que don Manuel cultiva respetando sus cánones tradicionales. Hay un poema simbolista preliminar, *Cantares*, que es de la época inicial de *Alma*, y algún otro poema efectista, el de *La Lola se va a los Puertos*, pero el resto pertenece —más acá de todos los estilos— a ese nervio de palabra desnuda intemporal de que nos habla Bécquer en su prólogo a Ferrán. Aunque don Manuel no hubiera escrito más que su *Cante hondo*, sería uno de los nombres más importantes y verdaderos de nuestra poesía contemporánea.

En tres libros sucesivos: *El mal poema* (1909), *Apolo* (1911) y *Cante hondo* (1912), nos revela Manuel Machado toda la complejidad de su alma lírica. *El mal poema* es el resumen y la superación —hasta salir a otro clima— de su obra inicial simbolista. *Apolo* es una brillante recaída en un parnasianismo figurativo y abierto. Por último, *Cante hondo* se aparta de los otros dos y nos ofrece el desarrollo autónomo de su musa popular andaluza. Ya me he ocupado de dos de ellos *El mal poema* y *Apolo*—, y ahora debería referirme al tercero. Pero es tarea

superior a mis fuerzas, ya que no poseo conocimiento teórico suficiente del cante hondo andaluz —cante grande y cante chico— ni tampoco suficiente trato con sus más auténticas manifestaciones actuales. Sin embargo, sopecho que la pregunta que hay que hacerse es esta: ¿Qué lugar ocupa la voz de un poeta culto como Manuel Machado en el universo o *planeta* del cante, y en qué medida es voz cantada y no sólo simple palabra escrita? La repugnancia que en algún momento nos confiesa que siente *por la vil palabra escrita,* así como su resistencia a escribirla hasta no tenerla resuelta ya, y perfecta, en la mente, pueden ser consecuencia de su predilección por el oficio del poeta como cantor, o *cantaor,* que prefiere la voz a la palabra. No conozco ningún trabajo sobre las relaciones de Manuel Machado con el conjunto del cante hondo, y no soy yo el que puede hacerlo en este momento. Pero a las precisiones que ya he adelantado quiero añadir otra: su preferencia por lo popular andaluz la ha aprendido sobre todo en su ambiente familiar. El hecho de ser sevillano, de pasar algunas temporadas en Sevilla, incluso de estar casado con Eulalia, son condiciones indispensables pero no suficientes. Su andalucismo brota de mucho más atrás. Para comprender la trascendencia de esta otra mitad de su poesía hay que tener en cuenta que el padre de los Machado fue, en su tiempo, uno de nuestros primeros folkloristas, y, por tanto, conocedor de las raíces mismas del cante. En este caso, la ciencia ayuda a la inspiración. Don Antonio Machado Alvarez era un liberal progresista y un racionalista anticlérical combativo, que educó a sus hijos en la Institución Libre de Enseñanza. En muchos aspectos me recuerda al castizo ilustrado don Nicolás Fernández de Moratín, el padre de don Leandro. Don Nicolás, por repugnancia hacia el estado de la enseñanza clerical de su tiempo —y como no existía aún la Institución—, quiso que su hijo aprendiera un oficio manual, y consiguió, antes de su muerte prematura, verlo convertido en oficial de platero. En el despacho y las publicaciones del padre, en las aulas y excursiones de la Institución es donde Manuel Machado, como su hermano Antonio, ha aprendido su preferencia por dos de las más auténticas modalidades del alma española: lo popular cantado andaluz y lo primitivo literario castellano (El Cid, Berceo, etc.).

6

Entre *Apolo* y *Ars moriendi* (1922) van a pasar otros diez años y van a aparecer otros títulos: *Sevilla, Poemas varios, Dedicatorias.* Como poeta de circunstancias, Manuel Machado se mantiene en la

cumbre de su lírica mejor. Así en los dos epitafios, antológicos, de Miguel y Alejandro Sawa, o en el soneto dedicado a Ricardo Fuente, compañero de profesión, que

tuvo un harén, fundó la hemeroteca
y murió joven con el pelo blanco.

Son muy numerosas las citas que se pueden hacer de este decir entre preciso y desganado, entre iluminado y sombrío, de Manuel Machado. Un decir final en que su personalidad se mantiene en la fatalidad inicial alcanzada. Hasta llegar a *Ars moriendi.*

Poeta semi-póstumo le llamaba al principio. A partir de *El mal poema* empieza a serlo, y después de *Ars moriendi* lo va a ser todavía más y casi del todo, hasta resucitar —en *Phoenix*— de sus cenizas. No cabe duda de que don Manuel sabía ponerles títulos a sus libros: *Alma, El mal poema, Apolo, Cante hondo, Ars moriendi, Phoenix* (con esa *ph,* a un mismo tiempo griega y francesa, que nos recuerda la Rue Vaugirard). *Ars moriendi* es todo lo contrario que *El mal poema,* es el libro en que ha abandonado su dudoso exhibicionismo y su posible mal gusto. Y es el libro en que tiene tal vez más influencia de su hermano Antonio. Se trata de muy pocos poemas, de muy pocos versos cada uno de ellos. Un libro clásico y más intimista que los anteriores, en que nos sugiere, más que nos dice, el cumplimiento de un destino vital suficiente, tal vez inútil desde el punto de vista de la voluntad, pero no vacío desde el de la creación imaginativa. No poseo edición primera y separada de este libro y, por lo tanto, no sé cuántos poemas figuraban en ella. En la edición que poseo, incorporada ya a unas *Poesías completas,* sus poemas no son más que siete. Durante los años que preceden a *Ars moriendi* Manuel Machado ha llevado una vida literaria e incluso periodísticamente muy intensa. Ha ejercido diversas funciones de crítica —sobre todo la crítica de teatros— y ha ensayado otros géneros en prosa. Ha colaborado en muchos periódicos y revistas y no ha negado su presencia o firma a los homenajes que le parecían justos. Es cuando confirma su fama —su buena fama— de amigo de todo el mundo. Todo este bagaje literario, como antes su bagaje erótico, le lleva a su nueva actitud de despedida y acabamiento. Por otra parte, el modernismo y sus éxitos ya han quedado atrás y en su palabra poética se ha producido una necesaria transformación interior. Con esta nueva palabra —que sigue siendo suya— se escribe su *Ars moriendi.* Su palabra, que ha influido en Antonio, se acerca ahora a la de éste para pedirle su mejor transcendencia o transparen-

cia. ¡Qué acento más machadiano —del otro Machado— en esta estrofa:

Ya el pobre corazón eligió su camino.
Ya a los vientos no oscila, ya a las olas no cede,
al azar no suspira ni se entrega al destino.
Ahora sabe querer y quiere lo que puede.
Renuncia al imposible y al sin querer divino!

Los dos sonetos reunidos con el título *Rosas de otoño,* título que coincide con el de una comedia de Benavente, están en la misma línea que los de Antonio, *Glosando a Ronsard.* Los dos hermanos, ya viejos y famosos, se dirigen a una mujer aún joven. Cada uno de ellos a una mujer distinta. Y se dirigen con la esperanza vergonzante de un alba nueva y un nuevo amor. Las palabras de Antonio pertenecen ya a su acento final sibilino, muy poco estudiado hasta hace poco, en que José María Valverde cree ver en él una influencia de lectura tardía del Dante:

¿Y qué esperáis de mí? Cuando a deshora
pasa un alba, yo sé que bien quisiera
el corazón su flecha más certera

arrancar de la aljaba vengadora.
¿No es mejor saludar la primavera
y devolver sus alas a la aurora?

¿Qué ha querido decir Antonio en estos tercetos tan voluntariamente ceremoniosos y trecentistas? Oigamos a Manuel, también arcaizante y alusivo a la imagen del Eros helénico, con arco y aljaba, y venda en los ojos:

La mañana,
es la mañana despeinada y bella,

la que ahora surge, y se desborda y mana,
nueva, riente... y el Amor con ella
del arco tenso y de la venda grana.

Ars moriendi es de 1922, cuando el poeta no había cumplido aún los cincuenta años, pero, en realidad, ya estaba hecha toda su obra. Todavía le faltan muchos de vida y de silencio poético. Según Pérez Ferrero, en su vida de los dos hermanos, el poeta y editor Manuel Altolaguirre —perteneciente a la generación del 27— persigue a don Manuel en la primavera del 36, en sus tertulias de los cafés Varela

y Recoletos, hasta arrancarle casi de las manos el manuscrito del nuevo libro, *Phoenix.* Es el libro que contiene su *Canto a Andalucía* en siete versos (uno menos que las provincias andaluzas actuales). Pero también se incluyen en él, con otros poemas de ocasión, el soneto *Las lanzas* y el romancillo *Niños en el parque,* que termina así:

Pero tú no entenderás
la voz demasiado oída.
Eso no se sabe más
que al principio de la vida.

Contra esa *voz demasiado oída* es contra la que levanta siempre don Manuel el testimonio de la suya.

Pero antes de *Phoenix,* y a partir de 1926, la voz de los dos hermanos se pone de acuerdo para crear juntos su teatro. Y, al menos, en su teatro en verso, nos llega como una sola. No se puede distinguir —aunque haya quien presuma de ello—, cuál es la voz del uno y cuál la del otro. Hay quienes creen saber cuáles son las escenas escritas o versificadas por cada hermano, sobre todo en *Las adelfas* —alusión al título famoso de Manuel, pero más en la línea lírica de Antonio—, y en *La Lola se va a los Puertos,* más en la de Manuel, que en *Cante hondo* tiene otro no menos famoso poema titulado así. Yo creo que se equivocan. Yo no lo sé, ni creo que pueda saberse ya nunca. Mejor. Así, en su poesía dramática, Manuel nos llega como Antonio, y Antonio como Manuel. Y cada uno de ellos es él mismo y el otro hermano.

LUIS FELIPE VIVANCO

Reina Victoria, 60
MADRID-3

PHOENIX, NUEVAS CANCIONES (de Manuel Machado)

La obra consta de 110 páginas, 44 poemas. Dice el colofón: «Se acabó de imprimir el día 25 de mayo de 1936, en los talleres de Manuel Altolaguirre...». Las ediciones Héroe sacaron a luz 750 ejemplares numerados.

Los dos primeros poemas: «Nuevo auto-retrato» *(sic)* y «El poeta a sí mismo» justifican el título. Como el ave Fénix renace de sus cenizas (también con vieja y nueva ortografía), resurge el viejo poeta Manuel Machado después de largo silencio. La colección se compone de series homogéneas: «Estampas», con siete piezas; «Pintura religiosa», con dos; «Confetti», con tres; «Sol», con ocho»; «Lírica», con seis; «Madrigales», con tres; «Hai-Kais», en dos páginas; «Dedicatorias», con trece piezas.

Los historiadores de la literatura subrayarán la unidad de la inspiración, la coherencia del universo poético y la permanencia del estilo de Manuel Machado desde *Alma,* su primer libro que data de 1902, hasta *Phoenix.* Bien es verdad que vuelven aquí los temas de antaño: Pierrot y el «rayo de luna», los poemas como cuadros, Andalucía evocada, el gusto japonés, las piezas de álbum y de abanico de un galán «trovador», y la escritura poética asimilada a la escritura musical en el «pentágrama» *(sic).* Pero la poesía de Manuel Machado es otra cosa que una variante fija del «modernismo», otra cosa que una técnica combinada con un temperamento. Hablar de sus causas y efectos, de su circunstancia literaria histórica y de la mentalidad de su público, o bien medir su validez en 1936, en 1947 y en 1975 es eludir el objeto en sí, considerado como combinación única de palabras, es omitir lo esencial, el valor poético del poema *sub specie aeterni.*

POESIA COMO OBJETO Y OBJETO DE LA POESIA

El primero y el último verso —distantes de quince años— de *Phoenix* dan también sus límites temáticos y su coherencia al libro.

Con su presente eterno y su imperfecto de duración este primer verso pone de manifiesto la vuelta del poeta sobre sí después de un largo recorrido, sugerido por puntos suspensivos. Introvertido, Manuel Machado retorna a su punto de partida y se conoce idéntico a sí mismo, invitando al lector, si se interesa causado como él, al egocentrismo:

Y me ofrezco de nuevo cómo fui, cómo soy
y seré finalmente, ayer, mañana, hoy.

El último verso, término final del libro, dice:

¡Música, maestro!

(El poema está dedicado a un músico.) Desde los recuerdos de la infancia hasta las experiencias de la vejez, el numen lírico-musical da a *Phoenix* su identidad y su unidad. Este último poema parecería sugerir cierta atención al mundo exterior y hasta avanzar cierta premonición: «Los días son duros... Los hombres se miran con odio. Hoy reina lo agrio». «La vida está triste... Los jóvenes piensan, y sienten los viejos». En tal caso, se equivocaría del todo el poeta. Pues a partir de julio de 1936 siente y canta la juventud iluminada, mientras piensan, tristes, los viejos. El pesimismo del poeta no es nada filosófico; es existencial. No le lleva a ninguna visión apocalíptica del mundo, sino a la reversión del individuo a la nada. Por lo tanto, la música, que es eco de la armonía del universo, del orden celeste, ha de ser nuestro recurso cuotidiano contra el caos que nos amenaza en esta tierra, que amenaza nuestra sociedad. Y la música es presente en la poesía lírica, como ella fundada sobre el número, sobre el ritmo, la repetición de ciertos módulos básicos, rima y aliteración dentro de una arquitectura estrófica. Por ejemplo, en *Phoenix* abundan los sonetos-sonatas, los madrigales, los cantares, con una «romanza» y un «preludio». Todo en fin allí es canción. Pero nótese que esa música no pasa de ser melodía, a lo más polifónica («Soliloquio»); nunca es concierto con orquestación.

El primer poema, «Auto-retrato», se organiza formalmente (música interior y construcción) como salmo. El verso, pareado por la rima, cuenta catorce o quince sílabas según interviene o no la sinalefa en la declamación. La puntuación interna y el encabalgamiento le dan aún más fexibilidad. Constreñido (como diría Valéry) por su primer verso

—el verso de la inspiración—, el poeta imprime a la pieza un lento balanceo que le dé valor de encantación.

El segundo poema, «El poeta a sí mismo», siendo introspectivo, se amolda en el esquema rígido del soneto petrarquista, rigurosamente isosilábico (endecasílabo). Esa inflexibilidad viene compensada por una acentuación particularmente deleznable y móvil, *a maiori, a minori* y ternaria. La pieza acaba con una punta que vale como un contrapunto musical: «Belleza Suma», puesta de relieve por las mayúsculas.

No es soneto, sino casi soneto, «Romanza sin palabras (niños del parque)». Pero usa del octosílabo, por ser sentencioso este verso, y no del introspectivo endecasílabo. El poeta equipara la fuente y el niño porque son iguales «sin palabras». Y es que al principio era el Número; luego vino el Verbo. Es reveladora la distribución de los pronombres. «El» designa el niño, el que mejor entiende la Creación, designado por «eso», «esto», «lo». «Tú» es la persona, en el sentido propio de la palabra, es decir, la máscara que todos llevamos y hemos de llevar, nuestro ser alienado que nos habita como huésped temporal y que no entiende nada de lo esencial. (Bien vio ese sentido de «tú» Gerardo Diego en su excelente presentación de Manuel Machado, Madrid, 1975.)

Una pieza insólita, «Verano», ofrece un caso límite del soneto. Inscritos en esta forma poética tan rigurosa, van catorce versos trisilábicos. Hélos aquí: Frutales / cargados. / Dorados / trigales... / Cristales / ahumados. / Quemados / jarales... / Umbría, / sequía, / solano... / Paleta / completa: / Verano. En ese poema aparece claramente la homología entre los datos de cierto tipo de sensibilidad al mundo y la organización interna de las palabras. La sintaxis por yuxtaposición se asemeja a la disposición de los colores en la paleta (nombrada aquí) de un pintor. Y el título: Verano, con la punta final: Verano, dan un marco continuo al cuadro-poema. Esa homología recuerda el «lenguaje pictórico» de un Seurat o de un Signac; la vibración del aire calentado por el sol —tal como la sentimos— se traduce por pinceladas yuxtapuestas o separadas por intervalos semejantes a las comas, puntos, puntos suspensivos de nuestra poesía. Notemos también que alternan regularmente y con toda igualdad el aspecto y la sustancia, o sea, el adjetivo y el sustantivo. Ni es casualidad ni alarde de virtuosismo. La invención verbal es cristalización en forma de palabras de la sensación, y, al mismo tiempo, sugiere esa sensación en su complejidad informe.

La pieza titulada «Rima» mezcla endecasílabos con heptasílabos, esquema tradicional en la poesía lírica española. Pero el poeta, que

huye de una coherencia excesiva, no organiza, como se suele hacer, los versos en estrofas regulares; hasta desmiente deliberadamente su propio título, pues riman irregularmente o no riman los versos. «Rima» es autorretrato del autor y, al mismo tiempo, meditación sobre su ser y su destino. Una crítica histórica insistiría sobre la coyuntura literaria de la *Belle époque;* la gran época del señoritismo español: «Sensual, epicúreo, decadente... en la alegría, el ajenjo de la melancolía». Pero esa validez limitada y efímera no le quita el valor humano y a-temporal. También habló Pascal del hombre «divertido» en los negocios de este mundo, y los latinos mencionaron «aliquid amari» en los placeres de la vida; otros dijeron la inquietud espiritual, el dolor de un vivir sin meta, y, tras la nada, la presencia de valores absolutos. El mismo Quevedo vio también la vida y la muerte como navegación paralela. En parte, el modelo mental y lógico de la pieza releva de la doctrina católica: el pecador peca, asume sus pecados como tales, se humilla, se aniquila como persona; mientras la virtud de Esperanza le sostiene cada día en su lucha amorosa con su propia muerte. Pero se aparta el poeta del esquema ortodoxo, ya que, agnóstico, niega la fe; individualista, ignora la caridad (el pronombre «nosotros» es casi desconocido en la obra poética de Manuel Machado).

«Piedra preciosa» es el poema que acaso tiene la máxima resonancia virtual, la máxima potencialidad. Siendo oración, pertenece al nivel de la poesía lírica que los «neo-aristotélicos» dicen «sublime». Por la comodidad del lector, lo reproducimos:

Acabe —como mustias las flores, como exhausto
el arroyo, en la hora del pleno sol de estío—
la canción empezada al alba, con el fausto
primaveral... Y sea éste el instante mío.

Instante claro y puro, como fino diamante
deslumbrador, de aristas duras, fascinadores
cambiantes y facetas en donde, rutilante,
brille el paisaje muerto y helados los amores.

Muera la dulce flora que germinó en el fondo
del alma inquieta. Entonces, jardín el alma era,
tendido a las caricias del astro matinal.

Ya es la hora en que cuaja, del ánimo en lo hondo
—en la terible sima de la dura cantera—
con su cruel belleza geométrica, el cristal.

El tránsito de la vida a la muerte está tratado como metamorfosis. Es regresión del reino vegetal al reino mineral. El alma «vegeta-

tiva» del hombre viejo o cansado vuelve a la cantera abismal de la materia. En el poema vienen muy alterados los esquemas tradicionales, el cristiano, del polvo y de las cenizas, y el pagano, del Fénix. El fuego —sol del alma, pleno sol del estío— ha consumido para siempre la flora en «el jardín del alma». En el «ánimo» (no alma del individuo, sino ánimo de la especie) cuaja el cristal geométrico, el fino diamante, bello y cruel, la piedra preciosa. De los cuatro elementos no queda ni el aire (de la canción), ni el fuego (helados amores), ni el agua fecunda (arroyo exhausto).

La forma significante de la pieza ya está inscrita en el primer verso, y se va organizando a lo largo del poema como soneto de alejandrinos rigurosamente isosilábicos. Las cesuras, siempre graves, la puntuación interna, los guiones y los puntos suspensivos, también internos, casi borran los hemistiquios y aúnan los catorce versos en un todo modulado, en el que corre el ritmo anhelante de las rogativas, de la oración. La escasez de los verbos y de sus formas conjugadas corroboran esa unidad por la ausencia de movimiento, de transición (por consiguiente, de transitivos). No existe el futuro, sustituido por un presente optativo. Apenas dura el pasado (un solo imperfecto), pues definitivamente acabado o perfecto, aparece como un «pretérito» abolido, casi olvidado («germinó»). El verbo «ser», es subyacente, omni*presente:* «Sea este instante... Y es la hora».

LA FORMA DE LO SIGNIFICANTE

Una investigación sistemática de ese tipo permitiría esbozar la «gramática poética» de *Phoenix.* Uno de los rasgos más característicos es la distribución de los pronombres en el paradigma. «Yo» es preponderante y suele contraponerse a «ello», que es el destino o la esencia eterna, como se contraponen la criatura y el Creador. El mismo «tú» —ya lo vimos— es un doble de «yo», un *alter ego,* una de las numerosas caretas que lleva uno como polichinela que es. «Ella» es otra Colombina, un ser ideal, callado y que no actúa, como todas las terceras personas en este sistema poético de Manuel Machado; y puede ser la mujer amada, o bien la ciudad dilecta. Son casi inexistentes los plurales, y, desde luego, no hay animadversión entre los escasos «nosotros» y los escasísimos «vosotros» o «ellos».

Los cuatro elementos se «conjugan» para formar el mundo. El agua lustral de la fuente, fecunda del río y del mar, es el más importante de todos. Luego viene el fuego como promesa del instante supremo, sublime de la «cristalina» muerte, de la vuelta a «ello», al ser de ver-

dad. Ese mundo físico es tan inmenso que para aprehenderlo se le ha de atomizar a partir de nuestros sentidos: la vista, el oído, el olfato... Las frases van ligadas con sintaxis rudimental. Pocas son las proposiciones relativas, poquísimas las causales o finales, escasas las subordinadas. Pero esa atomización viene compensada, y aún matizada, por las conjunciones, que unen tanto como dividen, y, más sutilmente, por metáforas aliteraciones, la modulación rítmica...

LO SIGNIFICANTE DE LA FORMA

En los poemas mencionados, la homología entre la gramática (incluida la prosodia) y cierto modo universal de percibir y estructurar el mundo es clara prueba de la adecuación entre lo vivido y lo dicho, sin que podamos tener el uno por anterior o posterior al otro. Lo descifrado por el lector contemporáneo iguala exactamente lo cifrado en el texto. Pero si la *validez* del poema resulta de esa coincidencia, el *valor* consiste en la potencialidad del texto, es decir en la capacidad suya de recibir una plusvalía de cualquier lector situado fuera del ambiente español de 1936. La *validez* reside en la coherencia; el *valor* en cierta indeterminación, un atisbo de incoherencia, una ambigüedad sin resolver, algún desequilibrio o amago de desequilibrio en la arquitectura verbal. Ya lo dijo Goethe, la vacilación es lo mejor del hombre; añadiremos, lo mejor de un poema. Por eso, *Phoenix* es mucho más que una fotografía artísticamente retocada de la generación o promoción poética de 1898 ó 1902. A la distinción entre la *validez* y el *valor* corresponde la distinción entre el *autor* y el *poeta.*

El *autor* considera al poema como su mensaje personal al lector, comunica su intención a ese público que le plantea problemas estéticos pidiéndole una clarificación de sus estados de alma. Utiliza el vocabulario de su ambiente cultural, muy filtrado por sus gustos personales, la mentalidad y las creencias de su pequeño mundo y hasta las ideologías más o menos confusas de uso corriente. Al servicio de su expresión pone una técnica tanto personal como de escuela. En breve, el autor es agente de enlace, capacitado por su «métier» para las relaciones públicas de las letras y de la sociedad. El papel y las preocupaciones del *poeta* son muy diferentes: su único objeto es el poema, su forma significante y no sus significados que, de todos modos, él no puede controlar. Y esa forma ha de ser diferenciada de modo que se ciña a una experiencia hasta ahora inefable por confusa que es, la experiencia no de su individuo sino de su ser más profundo, un ser que comparte con el de todos los hombres. Por virtud del

autor, el poema es comunicación. Por virtud del *poeta*, el poema es comunión. Dejemos la obra fabricada por el *autor* a los intérpretes; dejemos pulular sus lecturas, todas igualmente válidas. Nuestro propósito es desentrañar el poder poético, la poeticidad.

LO POETICO

La poetidad reside en la estructura lógica (y verbal) del texto. Está oculta en las relaciones entre las palabras, cualesquiera que sean las circunstancias temporales que les sirven de engaste concreto actual. En el libro de Manuel Machado se pueden vislumbrar algunas configuraciones míticas y modelos arquetípicos, a cuya mezcla debe su singularidad. Estos trazados punteados ya existen, pero desdibujados en nuestra red mental común. Pero al grabarse más profundamente en ella, se prestan para canalizar el flujo existencial de la psique de cada lector durante su lectura. El valor *sub specie aeterni* de *Phoenix* depende de la riqueza de ese patrimonio del inconsciente colectivo y de la cabida o capacidad de la forma verbal inventada por el poeta. Daremos algunos ejemplos.

El ave Fénix, imágen de la muerte y de la resurrección, aparece en el título, como cosa consciente ya; y su leyenda nutre inconscientemente el poema «Esos ojos». También se realiza, pero de modo diferente, en la metamorfosis del poema «Piedra preciosa». No hay contacto alguno entre ese mito de las cenizas redivivas y las cenizas y polvo de la doctrina cristiana, y tampoco entre esa resurrección y Cristo resucitado.

Orfeo, raras veces citado, es latente en «Velada sevillana», «Al maestro Villa» y en «Música», la pieza final. La invención verbal lírica aparece como una modalidad de la invención musical.

Coexisten esos mitos primarios con mitos naturales. Por ejemplo en «La primera caída» (de Cristo), la vida es sentida como pasión. Hay una curiosa asociación de mitos secundarios en «San Pedro»: el apóstol viene asimilado a Sancho Panza, en tanto el Maestro aparece como otro Don Quijote.

Los personajes de la «Comedia dell'Arte», Polichinela, Pierrot, Arlequín y Colombina (en las tres piezas de Confetti) sensibilizan en nuestra mente otro esquema del inconsciente colectivo: la vida es una pieza de teatro en la que el hombre improvisa, dentro de ciertas pautas fijas, un papel siempre frívolo que corresponde a su disfraz; pero la careta que lleva (máscara o «persona») es signo de su alienación y oculta su ser profundo.

También aparecen en *Phoenix* dos figuras mentales arquetípicas: la vida considerada como navegación (u odisea) y la vida considerada como peregrinación. La barquilla en la arena *(Nessum maggior dolore)* sugiere la derelicción del hombre. El poema «Ojos verdes» menciona un naufragio. Santiago de Compostela nos recuerda que somos peregrinos en esta vida, pisando las mismas pisadas que nuestros antepasados. La peregrinación toma la forma de una vuelta, un retorno a las fuentes, al agua lustral, en la niñez, en la mañana, en el remoto ayer: «Burgos», «Romanza», «El poeta a sí mismo», «Soliloquio», «Primavera», «Estío». También la peregrinación linda con el mito de Teseo en el laberinto («Cantares» y «Misterio»). El poeta, extraviado, asume su ignorancia fundamental: «Yo ya no sé qué pensar, ni siquiera qué sentir.» La pálida estrella de «Crepúsculo» no le guía. Y se siente sin poder, como el amor «sin venda ni aljaba».

Las metamorfosis caracterizan gran parte de esos modelos arquetípicos. Pero no se *convierte* el poeta aunque se sienta alentado por la presencia evidente de la noción de Bien en su conciencia. «Piedra preciosa» nos aclara el tipo de metamorfosis anhelada por el poeta: es reversión y no conversión la que aparece entre las líneas de «Paisaje de invierno», «Estilo» y «Préface».

Bien es verdad que esas metamorfosis se encuentran en todos los grandes poetas, desde Hesíodo y Ovidio hasta César Vallejo (conversión) y Neruda (reversión). Renacen en este libro de modo intermitente y en combinaciones singulares, muy sugestivas.

Phoenix nos ofrece poemas abiertos. Hemos hojeado el libro para un lector eventual. Interpretar a nuestro modo o proponer un sentido entre tantos posibles hubiera sido inútil y presuntuoso. Cada uno tiene derecho a su propia lectura, para él la mejor de todas. El mismo Manuel Machado no podría agotar el número infinito de significados. Dejemos la palabra al texto tal cual es.

CHARLES V. AUBRUN

Universidad de Niza
Faculté des Lettres
98, Bd. Edouard Herriot
06036 NICE (France)

NOTA.—Las comparaciones son odiosas cuando valorativas. Pero no deja de tener su interés una comparación entre las «gramáticas» poéticas y existenciales de los dos Machado. En la guerra civil don Manuel *se* comprome*tió* (pretérito reflexivo pero abolido), *estuvo* comprometido (pretérito y estado efímero). Homológicamente, ya en 1936, como si esa actitud estuviera ya inscrita, prefijada, escribe en «Nuevo Auto-retrato»: «Tendí la

mano, la retiré sangrienta.» Pero «fui..., soy..., seré... ayer, mañana, hoy». Durante la guerra civil don Antonio era, ha sido, *es* comprometido. Su *ser*, existencialmente, se confunde con su actuar en pro de una causa circunstancial. Homológicamente muchos años antes, su actitud vital le dictaba en «Dios ibero» una larga serie de futuros y presentes compuestos con el pasado, es decir, con el ayer *no* abolido de España: «Ni el pasado ha muerto... ¿Quién ha visto la faz al Dios hispano?... El hombre ibero que tallará...»

VERSO Y PROSA DE MANUEL MACHADO NO INCLUIDO EN LA EDICION DE SUS «OBRAS COMPLETAS»

MANUEL MACHADO EN «LA CARICATURA»

En 1893 Manuel Machado colaboró con prosa y verso para el periódico madrileño *La Caricatura.* La mayor parte de la prosa, unos nueve artículos, fueron escritos en colaboración con su hermano Antonio y apareció en los números 54 al 62, inclusive. Esos artículos estaban firmados por *Tablante de Ricamonte,* seudónimo utilizado entonces por los hermanos Machado. Aurora de Albornoz publicó todos los artículos en colaboración de los Machado junto con los artículos firmados por Antonio con el seudónimo de *Cabellera* en su libro de 1961, *La prehistoria de Antonio Machado.* Miguel Pérez Ferrero había sido el primero en señalar la colaboración de los hermanos Machado en *La Caricatura:*

> Manuel y Antonio Machado acostumbran a emplear diversos pseudónimos. Sirven con sus plumas secciones muy varias: hacen sátiras, humorismo, poesías cómicas, críticas sangrientas de teatro. Manuel se firma Polilla, y Cabellera Antonio. Si escriben en colaboración, entonces se dan el nombre de Tablante de Ricamonte (1).

Aurora de Albornoz, ayudada en su investigación por Manuel Moya Trelles, no se preocupó por publicar las colaboraciones individuales de Manuel Machado, ya que su interés estaba encauzado exclusivamente hacia la obra de Antonio. A pesar de que tanto Pérez Ferrero como la señora de Albornoz afirman que Manuel Machado usó el seudónimo de *Polilla* al firmar sus colaboraciones para *La Caricatura,* sólo hemos podido encontrar un poema, *Entre damas,* en el número 59 del 3 de septiembre de 1893, que lleva esa firma. Las colaboraciones

---

(1) Pérez Ferrero, Miguel: «Vida de Antonio Machado y Manuel», Losada, Buenos Aires, página 43.

restantes, todas en verso excepto la final, fueron firmadas en su mayoría por *M. Machado* o con el nombre completo del poeta.

Tanto las colaboraciones poéticas (que podríamos llamar «la prehistoria lírica de Manuel Machado») como la escrita en prosa no han sido recogidas en la edición de las *Obras completas* de los hermanos Machado preparada por la Editorial Plenitud. Los poemas se encuentran en los números 53 al 62, inclusiva, del periódico *La Caricatura,* y la mayoría de ellos no fueron incluidos posteriormente en los libros de poesía de Manuel Machado.

En 1894 Manuel Machado publicó con Enrique Paradas un libro titulado *Tristes y alegres* (2). En este libro incluyó, a veces con variantes mínimas, algunos de los poemas que ya había publicado el año anterior en *La Caricatura.* La composición *¡Ya no!,* que apareció por vez primera en la página 11 del número 53, de 23 de julio de 1893, era originalmente un largo poema bajo ese título, seguido inmediatamente de tres poemitas subtitulados *¿Por qué?, Te creo* y *Sola.* Al incorporar este poema a su libro, Manuel Machado publicó solamente la primera parte del poema usando el mismo título *¡Ya no!* En otras páginas del libro *Tristes y alegres* se recogieron separados los otros tres poemitas, como composiciones independientes, dos de ellos acompañados de una dedicatoria: *¿Por qué (Al más insigne poeta español Excmo. D. Ramón Campoamor)* (3); *Sola (A la ilustre dama la Excma. Sra. Marquesa de Mondéjar).* A su vez, el poema *Cantares,* publicado en el número 56 de *La Caricatura* y que no debe confundirse con el poema *Cantares* del libro *Alma,* sufrió la misma suerte y pasó a formar parte de *Tristes y alegres,* con subtítulo y dedicatoria: *Seguidillas (A D. Federico Balart)* (4). Balart, poeta y crítico de arte y literatura, natural de Murcia, había empezado a publicar desde muy joven usando seudónimos (como los hermanos Machado), entre ellos, «Nadie» y «Cualquiera». *Ruinas,* publicado en el número 58 de *La Caricatura,* fue otro de los poemas que Manuel Machado incluyó en ese libro de 1894, esta vez dedicado al eminentísimo poeta D. Juan A. Cavestany. Cavestany, poeta y dramaturgo sevillano (como los Machado), autor precoz, gran orador, llegó a ser, como los Machado, miembro de la Real Academia Española.

El resto de las colaboraciones poéticas de Manuel Machado en

(2) Imprenta La Catalana, Madrid, 1894 (páginas sin numerar).

(3) Poeta, político y filósofo asturiano, célebre por sus «Doloras», muy admirado tanto por Manuel Machado como por otros autores de la generación del 98; Azorín lo llama «un gran poeta» en uno de sus libros.

(4) La profesora Paloma Tamargo nos ha señalado la cercana relación entre el ritmo musical de la seguidilla andaluza, sugerida por el título del poema dedicado a Balart, y el ritmo interno presente en la obra poética de este poeta, por ejemplo en «Restitución».

La Caricatura parecen haber sido publicadas solamente en dicho periódico y olvidadas más tarde por su autor. No hemos podido encontrar más colaboraciones de Manuel Machado entre las páginas de *La Caricatura,* hecho que nos hace sospechar que las contribuciones del poeta no escritas en colaboración con su hermano Antonio fueron casi todas en verso y que solamente uno de los poemas fue firmado con el seudónimo de *Polilla.*

En estas composiciones tempranas de Manuel Machado ya apuntan temas y características distintivas en la obra del poeta que reaparecerán en libros posteriores. El tema siempre presente del amor y de la mujer amada domina algunos de estos primeros versos vinculado al «mal de siècle» y el «ennui» resultante del exceso de placer, síntomas dominantes en las letras de las últimas décadas del siglo XIX. Don Manuel, quizá por seguir la corriente de la moda vigente entonces, se ocultó tras el seudónimo de *Polilla* al escribir el más frívolo de todos esos poemas, un epigrama un tanto banal, con pocos elementos sentenciosos.

Otro tema, aunque menos frecuente, tratado por el poeta es el tema —tan presente en el tardío barroco español— de la fugacidad de lo temporal, una vez más junto al favorito tema romántico de las ruinas.

Es en los poemas costumbristas, ya sean andaluces o madrileños, donde el poeta se nos presenta más auténticamente dentro de la vena popular que caracterizará tan fuertemente toda su obra posterior. Lo folklórico andaluz surge en sus *Cantares* al estilo de las seguidillas del «cante jondo», donde el léxico machadiano imita las modalidades lingüísticas propias del habla meridional: «mare», «maresita», «caenita», «estao», «toíta», «vía», «pues», «puñalaítas»; haciendo alusión además a objetos tan cargados de andalucismo como lo son el azahar, las copas de los naranjos, la reja y los nardos. Todo esto aparece mezclado con el refrán popular, la concisión de la frase, el uso efectista del diálogo, el humor sano y la gracia fina que provienen de la ironía ligera y el chiste sorpresivo. El costumbrismo madrileño es evidente en el comentario político-social y la caricatura de prototipos presentes en la sociedad madrileña de la época, entre ellos el sablista, el falso crítico literario, el genio frustrado y los escritores torpes y mediocres, vistos todos por el autor desde la atalaya del café.

A continuación incluimos, en orden cronológico, las contribuciones de Manuel Machado que hemos logrado encontrar en *La Caricatura:*

¡YA NO!

La tarde, amada de las selvas, viene
a refrescar las copas del naranjo
cargadas de azahar... El sol se oculta
tras de las altas cumbres desmayado...
El toque de oración lento se eleva:
besa la tierra el viento suspirando
y deja las espumas de la playa
sobre los lirios del agreste prado.

¡Oh! Las dulces caricias venturosas,
flores de la pasión, de amor regalo...
recuerdos de placeres, en mi alma
como el humo en el aire disipados.
Ella lo adivinó... Sus ojos tristes
como el agua de noche, se cerraron
por no verme partir, y de su pelo
al besarla cayéronse los nardos.
....
Existirá la reja todavía
amada de las noches de verano
donde la vi mil veces
no, como entonces, me estará esperando.
Ya no puede volver... Aquellos días
de amores, para siempre se ausentaron.
Ya no es el de su casa aquel camino
que a verla tantas veces me ha llevado,
ni se para en su puerta... sigue... sigue...
y a lo lejos se pierde serpeando.
Me amaba y la adoré... Fuimos dichosos...
y en castigo, tal vez, lo recordamos.

La tarde, amada de las selvas, viene
a refrescar las copas del naranjo
cargadas de azahar... El sol se oculta
tras de las altas cumbres desmayado.
El toque de oración lento se eleva...
besa la tierra el viento suspirando
y deja las espumas de la playa
sobre los lirios del agreste prado.

¿POR QUE?

—¡Adiós!... Un beso... Hoy no... ¡Deja!
No quiero.
—Anda, niña del alma...
¿Por qué no? ¡Tu (sic) me olvidas! ¿No me quieres?
—¡Lo merecías! Calla.
....

—Pero mujer, ¿por qué no me querías
dar un beso? ¿Por qué me lo negabas?
...Y ella, dándome otro y sonriendo
me respondió: —¡Por nada!

TE CREO

Cállate y dame un beso
ya que vas a mentir... De esa manera
me engañarás al menos.

S O L A

El torneado brazo a la cabeza
sonriendo al espejo levantó...
Quitó la última orquilla... Y por la espalda,
la negra cabellera se soltó.

M. Machado (5)

CARTAS A UN AMIGO

II

Querido amigo: Yo siento
que hayas dado en la manía
de entregarte al casamiento...
La verdad, yo te creía
un muchacho de talento.
Nunca pude suponer
que, al fin de tus años ya,
concluyeras por caer
en una cosa que está
tan mandada recoger.
¡Un matrimonio! ¡Al demonio
le ocurre!... Ponte en razón,
medita ¡por San Atonio (sic)!
¡Tú no sabes los incon-
venientes *del matrimonio!*
No hagas caso al importuno
que pinta de goces llena
esa unión de dos en uno;
para uno una cena es cena...
para dos ni desayuno.
Y, por vueltas que le des,
no existe tal confusión

(5) «La Caricatura», 16 de julio de 1893, núm. 52, p. 11.

ni como lo pintan es.
Porque de dos tras la unión
al cabo resultan... tres.
Que es cumplir con lo pedido
por aquella ley, replicas,
del hombre sin mancha habido:
¿creces y te multiplicas?...
Pues bueno... te has dividido.
Y que, como siempre pasa,
en mengua de tus bolsillos
aumenta el gasto sin tasa.
Porque... eso sí, el que se casa
es para tener chiquillos.
¡Un panorama que altera!
La suegra, la vicaría,
el casero, la portera...
¡Jesús!... ¡Y el ama de cría
que suele ser una fiera!
El torpe yugo rechaza
que pretenden imponerte,
no caigas en la añagaza
porque ese lazo la muerte
tan sólo lo desenlaza.
Mira que no con premura
te juegues la vida entera.
Mira que la cosa es dura;
...y mira que no hay manera
de retirar la postura.
¿Que es tu novia muy hermosa,
que además se hace querer
por lo buena y cariñosa?...
Una cosa es la mujer
y el matrimonio otra cosa.
Yo, en fin, tengo en tu buen juicio
confianza y aún espero
que no querrás tu perjuicio
y meditarás primero
de arrojarte al precipicio.
Mas si aun tras este lenguaje
dudaras, sólo por ver
cómo te he de convencer
tengo de hacer el viaje
... si me deja mi mujer

M. Machado (6)

CANTARES

Desde que te fuiste
serrana, y no vuelves,

(6) Op. cit., 30 de julio de 1893, núm. 54 [página sin numerar de la sección «Humoristas»].

¡no sé que (sic) dolores son estos que tengo
ni dónde me duelen!

Al llegar a casa,
¡cómo ha conocido
la maresita *que me quiere tanto,*
que he estuve (sic) contigo! [*estuve* en el libro *Tristes y alegres*]

Esta caenita,
mare, *que yo tengo*
... en los añitos que pasan... que pasan
va criando hierro.

Las que se publican
no son grandes penas
...las que se callan y se llevan dentro
son las verdaderas.

Cuéntame tus penas...
te diré las mías...
Verás como al rato de que estemos juntos
todas se te olvidan.

La quiero, la quiero
¿qué le voy a hacer?
... para apartarla de mi pensamiento
no tengo poder.

¡Vaya un amarguito
tan dulce que tienen
los ojos azules que tanto me gustan
... que tanto me ofenden!

Ya lo ves gitana...
por irme contigo,
ha estao *malita la* mare e *mi alma...*
yo no lo he sabío.

Toíta *la tierra*
la andaré cien veces,
y volveré a andarla, pasito a pasito
hasta que la encuentre.

Sin verte de día,
serrana, no vivo...
... y luego a la noche, me quitas el sueño
o sueño contigo.

Yo soy como un ciego
por esos caminos...
... siempre pensando en la penita negra
que llevo conmigo.

Mare de mi alma,
la vía yo diera
por pasar esta noche de luna,
con mi compañera.

M. Machado (7)

CANTARES

Compañera mía,
¡tan grande es mi pena,
que el sol cuando sale con tanta alegría
no me la consuela...!

Pensamiento mío,
¿adónde te vas?...
No vayas a casa de quien tú solías...
que no pues entrar.

Ya se han acabado
los tiempos alegres,
¡las florecitas que hay en su ventana
para mí no huelen!

Estando contigo,
que vengan fatigas...
¡Puñalaítas me dieran de muerte
no las sentiría!

Llorando, llorando...
¡nochecita oscura por aquel camino
la andaba buscando.

M. Machado (8)

CARICATURAS

El sablista

Perico Lija, es un chico
de muchísimo talento.
¡Lástima que no esté rico!
porque con cuartos, Perico
hubiera sido un portento.

Pero la suerte implacable
siempre le vio cejijunta
y él, que es un chico de punta,

(7) Op. cit., 6 de agosto de 1893, núm. 55, p. 7.
(8) Op. cit., 13 de agosto de 1893, núm. 56, p. 7 [página sin numerar, sección «Humoristas»].

es hoy la punta de un sable,
y está a la cuarta pregunta.
Con lo cual se entiende ya
que, por salir del apuro,
do quier que va un duro él va,
y junto al duro se está...
a ver qué pesca del duro.
Va a la mesa del café
y, en viéndonos... ¡se acabó!
—¿Cómo vamos?
            —Bien, y ¿usté?
—Yo muy mal.
            —¡Pero, hombre!...
                        —Yo
le digo a usté que no sé...
¿Y aún existe este país?
y aún no se ha desmoronado!...
—¿Pues qué es ello? ¿Qué ha pasado?
—Ahí es un grano de anís...
¡Que todo está trastornado!
—Vamos...
            —Y lo que hoy comedia
parece, yo poco valgo
o ha de acabar en tragedia
terrible.
            —¿Toma usted algo?
—¡Terrible!... Café con media.
Porque vendrá el anarquismo,
la revolución social,
el reparto, el socialismo,
y... Si me da usté un real
voy por tabaco ahora mismo.
...Y que quieras o que no,
saldrá a la calle la tropa
y entonces todo acabó.
¡Lástima no pueda yo!...
¡Pues si yo tuviera ropa!
¡Qué días!... Todo cambiado
lo veremos... e igualado
el rústico más sencillo
al... —¿tiene usted un pitillo?
al prócer más encumbrado!
Y...

Así a cualquiera que agarra,
con su charla fementida
el tímpano le desgarra...
y así se pasa la vida
blandiendo la cimitarra.
Así un año y otro año

discurre este ser extraño
entre golpe y oración,
fundándose en la razón
de, en el tomar no hay engaño.
Por eso, aunque él es un chico
de muchísimo talento,
y siento que no esté rico,
... es mucho más lo que siento
encontrarme con Perico.

M. Machado (9)

RUINAS

Resto de antiguos hogares
caídos de su grandeza,
se alzan entre la maleza
de un castillo los sillares.
Llora el viento sus pesares
de las torres al huir,
y él, oyéndolo gemir,
es, a la hiedra abrazado,
algo así como el pasado
deteniendo al porvenir.

¡Cuántos años han huido
desde que pasó la vida,
por su piedra ennegrecida
y su puente demolido!...
Si allá un recuerdo perdido
cruza como una saeta,
rozando la silueta
de la torre... sólo está
en la nota que se va
de la lira de un poeta.

En su carrera anhelante
el mundo de ti se olvida...
y adelante va la vida,
siempre gritando: ¡adelante!...
¡Adiós, recuerdo gigante
de aquel pasado glorioso!
Vuela el tiempo presuroso,
y, entre escombros y maleza,
hará caer tu grandeza
dentro de tu mismo foso.

Manuel Machado (10)

(9) Op. cit., 20 de agosto de 1893, núm. 57, p. 7 [sección «Humoristas»].
(10) Op. cit., 27 de agosto de 1893, núm. 58, p. 11 [sección «En serio y en broma»].

El crítico Acebuche

Nada, nada... Yo respondo
y donde lo encuentre armóse
que yo de nadie me escondo
y... ¡voto! (y lo echó redondo)
que a mí ninguno me tose.
Con esto y conque al que chista
le cumple lo prometido
no hay nadie que lo resista
y con su brazo fornido
nombre y hacienda conquista.
A la crítica se da
porque le da por ahí,
donde hay un estreno va
y dice que no o que sí,
según del humor que está.
En todas las discusiones
prevalece su opinión
apoyada en mil razones
...y además en un bastón
de tamañas dimensiones.
¡Argumento soberano
de una firmeza hasta allí!
¡Caramba!... Y vaya una mano
para manejarlo... ¡Así
manejará el castellano!
El no se para en deslices,
salta por donde le dé,
sin distinguir de matices,
dice las cosas porque
se le pone en las narices.
Y si algún pobrete empieza
a combatir sus razones
y demostrar entereza,
le quita las ilusiones
rompiéndole la cabeza.
Y no es con mala intención
aunque el otro se querella
con muchísima razón,
porque un chichón es chichón
con intención o sin ella.
Pero es decir que aunque mete
miedo con la voz de trueno
y la facha de ariete
es bueno... Todo lo bueno
que puede ser un zoquete.
Claro está que yo no tapo

la necia arbitrariedad
de semejante sopapo;
eso de cobrar por guapo
es una barbaridad.
Y opino con los lectores
cuando les oigo decir,
que no deben existir
semejantes escritores
(con perdón del escribir).
Más (sic) ¿quién les dice de lleno
que cuanto escriben es malo?
¿Un palo, un garrote?... Bueno
¡pues ahí está!... que no hay palo
que al suyo sirva de freno.
Fuerza es comprender así
que mientras les apetezca,
seguirán como hasta aquí,
e irán sueltos por ahí
hasta que a Dios le parezca.

M. Machado (11)

ENTRE DAMAS

(Epigrama)

—¿Vas así al baile?
—No, amiga,
que hay elegantes personas
en el salón... y además
es la etiqueta forzosa.
Llevaré traje escotado.
...Preciso es guardar las formas.

Polilla (12)

EL ES

¡Cuidado que se ha encomiado
y por su calma el primero
al cordero se ha nombrado!...
¡Y cuidado que el cordero
es un animal sagrado!...
Todos, de antiguo hasta aquí,
lo proclaman el paciente,
paciens ovis... *Pero a mí*
me parece francamente,
que no debe ser así.

---

(11) Op. cit., 3 de septiembre de 1893, p. 7 [sección «Humoristas»].
(12) Op. cit., 3 de septiembre de 1893, núm. 59, p. 11 [sección «En serio y en broma»].

Y no es error en que incurro
en pro del burro o del perro.
Cuando así a la oveja zurro,
grande podrá ser mi yerro,
pero no en favor del burro.
Esa representación
no le corresponde a él.
No, señores; en razón,
es una satisfacción
que se le debe ¡al papel!
Imagen de la paciencia,
prototipo verdadero
de esa bendita excelencia,
¡qué cordero ni Cordero
le va a hacer la competencia!
El es santo, él es bendito
cuando en cuartillas lo raja
algún escritor maldito,
o en la Bolsa sube y baja
sin quejarse el pobrecito.
...De magníficas creaciones
depósito a veces él,
encuentra satisfacciones...
Pero en otras ocasiones
¡qué papel hace el papel!
De todos manchar se deja;
y por eso es mi opinión,
que sustituya a la oveja.
¡Y tú, lector, a mi queja
tienes que dar la razón!
Si te gusta esta poesía,
claro está que estás conmigo.
Y por una u otra vía,
tener, en fin, con la mia
tu grave opinión consigo.
Y si no, te ha de asombrar
cuál se deja emborronar.
...Y ahí su paciencia se ve
y su calma... Que es lo que
se trata de demostrar.

M. Machado (13)

LOS AVIOS

Tinta, papel y pluma: tres elementos
que usan para esparcirse los pensamientos
benditos sean

(13) Op. cit., 10 de septiembre de 1893, núm. 60, p. 11 [sección «En serio y en broma»].

cuando en manos del genio
juntos se vean.
Mas cuando en ellos presa la tontería
hace con sus alardes... Mas (sic) les valdría
que en la tinta la pluma no se manchara
y que el papel en blanco se conservara.

M. Machado (14)

SOLO

Se levantó febril y, apurando de un trago la taza de café, ya frío, que estaba sobre la mesa, comenzó a pasear por la habitación de un extremo a otro sin detenerse, unas veces hundiendo las manos temblorosas en el pelo revuelto, y otras poniéndoselas sobre los ojos como para detener un pensamiento que se le escapaba en la mirada, que no quería fijarse allí dentro donde luchaban tantos otros.

De pronto se dirigió a la ventana y la abrió, la abrió de par en par. Que entrara la noche con toda la frescura cruel de la noche, porque él la necesitaba para sus sienes que le abrasaban como dos ascuas.

Y echándose de bruces sobre el alféizar, respiró con ansia aquella sombra infinita.

¡Ay!, la calma, la tregua de aquellas horas de insomnios tardaba todavía.

¡Qué angustia!

Su pensamiento corría loco de unas cosas a otras sin detenerse, sin descansar.

Y en medio de aquella confusión abrumadora, la idea que quería encarnar en su obra, descollaba sin forma huyendo de él y persiguiéndole sin tregua al mismo tiempo.

Cerró los ojos, quiso no pensar, dormirse porque sentía la fiebre secándole las entrañas, el delirio que se acercaba...

Y tuvo miedo.

Pero aquella idea... ¡Oh!, si él pudiera arrancarla de tantas sombras, dominarla para su libro... El libro más grande del universo, el más hermoso...

En vano trataba de ordenar un plan de hacerse un camino recto que ofrecer a sus pasos desorientados. Su pensamiento corría ya sin freno... y lo dejaba muy atrás.

De cuando en cuando el rayo de luz se le aparecía de nuevo pero no se detenía. ¡Ay! Un instante no más y él lo hubiera fijado en el papel ya para siempre.

Tomó otra taza de café...

La excitación le dominaba, y el delirio era dueño de él.

Ya no resistía y se entregó por completo al vértigo de las ideas.

---

(14) Op. cit., 17 de septiembre de 1893, núm. 61, p. 7 [sección «Humoristas»].

Fue un instante. Los ojos le brillaron con un fulgor extraño, inmaterial. Era el último esfuerzo, el momento decisivo. Iba a ser dueño de su creación. La luz se hacía para siempre al soplo de la inspiración... Y el Genio venció en aquella lucha titánica...

Iba a hablar...

De pronto se desplomó en el suelo y se quedó inmóvil.

¿Muerto o desmayado?

Muerto. Los médicos calificaron el caso con uno de esos términos científicos que yo no recuerdo, el entierro se hizo al día siguiente y...

Nada más.

M. Machado (15)

POEMAS DE MANUEL MACHADO NO INCLUIDOS EN LA EDICION DE SUS «OBRAS COMPLETAS»

Manuel Machado publicó varias composiciones poéticas en diarios y revistas, algunas de las cuales no han sido incluidas en la edición de sus *Obras completas* (16). El poeta añadió algunos de esos poemas, con variantes mínimas y cambios ortográficos, en libros publicados en los últimos años de su creación poética.

Entre los papeles de Juan Guerrero que se conservan en los Archivos de la Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico hemos encontrado varios recortes de diarios y revistas con poemas de Manuel Machado. Muchos de estos recortes carecen de fecha y ni siquiera se han cuidado de señalar el nombre de la revista o diario de los cuales han sido extraídos. Este es el caso del soneto titulado «Nuestra Señora del Pilar, La Capitana».

Otro soneto que se encuentra entre los recortes de periódico sin título o fecha es el titulado «Al regreso del *Juan Sebastián Elcano,* Escuela de Guardias Marinas»:

Juan Sebastián Elcano dio su aliento
a esta nave que surca peregrina
—¡oh sombras de Bazán y de Gravina!—
mares sonoros de español acento.

Del imperio del habla castellana,
en la nueva y osada carabela,
las rutas ha cruzado a toda vela
la juventud de la Marina hispana.

---

(15) Op. cit., 24 de septiembre de 1893, núm. 62, p. 9 [sección «En serio y en broma»].
(16) Manuel Machado: «Obras completas», Madrid: Plenitud, 1962.

«Juan Sebastián Elcano»... El nombre envuelve
de ayer para mañana ecos de gloria,
que el reflejo del mar toma y devuelve...

Juan Sebastián, mandando la «Victoria»,
redondeó la Tierra... Y ahora, vuelve
de dar la vuelta al Mundo y a la Historia.

«Ahora», publicado probablemente en el diario *A B C*, es una composición que sirvió de letra para un Himno Nacional español, con música de Oscar Esplá (17):

Es el sol de una mañana
de gloria y vida, paz y amor.
Libertad florece y grana
en el milagro de su ardor.
¡Libertad!
España brilla a tu fulgor
como a una rosa de Verdad
y Amor.
Gloria de escuchar
por tierra y mar —Fe y Esperanza—
cantar

España avanza.
Gloria del cantar
de campo y mar con la armonía
sin par

España mía.
Luz de hogar encantadora
a quien con fe la ve lucir.
Fiero incendio que devora
al que lo quiere combatir.
¡Libertad!
El mundo brilla a tu fulgor
como una gema de Verdad
y Amor.

«Dice la guitarra» y «La capa española», poemas del libro *Sevilla*, fueron publicados en *Antena* con algunas variantes ortográficas y con cambios en la puntuación:

---

(17) La profesora Gloria Doblado de Jiménez nos infoma que el «Himno Nacional» actual de España, conocido desde el siglo XIX como Marcha Real o Marcha Granadera, fue declarado oficialmente Himno Nacional el 27 de febrero de 1937. En esa ocasión, don José María Pemán compuso la letra para ese Himno sin texto, la cual comienza así:

Viva España
alzad los brazos hijos
del pueblo español
que empieza a resurgir, etc.

SEVILLA	ANTENA
Dice la guitarra	[*La guitarra de Angel Barrios*
	Dice la guitarra]
Hablo, sollozo, deliro...	
Sé de la risa y el llanto.	
Con las bocas rojas, canto.	
Con los ojos negros, miro.	
	(*Con los amantes,*
y río con los guasones.	*guasones...*
Son mis notas goterones	
de agua fresca en el rosal...	
Y tengo toda la sal	*Y tengo toda sal*
de España en mis lagrimones (18).	*lagrimones:*]

LA CAPA ESPAÑOLA

La capa es «la fermosa cobertura»,	
que llamó Santillana a la poesía...	[*Poesía;*
La compañera fiel a la aventura,	*la compañera*]
y la bandera de la gallardía.	
En los hombros de chicos y de grandes	
—de seda rica o sórdida estameña—,	
ella estuvo en América y en Flandes,	
flotando al par de la española enseña.	
¡Y aún es, malgrado nuestro, toda España!	
La que al lance de amor nos acompaña	
o nos oculta en la contraria suerte.	
Ante las majas, el tapiz rumboso...	[*rumboso.*
Y en las arenas, el jirón airoso	*Y, en las arenas*],
que se burla con gracia de la Muerte (19).	

«Frío», publicado en el libro *Alma* bajo el título «El Reino Interior, Los Días sin Sol», apareció también en *Antena,* así como el poema titulado «Málaga» (pregonando el «pescao»), que no hemos podido encontrar publicado en ningún libro ni en las *Obras completas* del poeta:

---

(18) Manuel Machado, op. cit., p. 151.
(19) Ibid., p. 154.

FRIO

ALMA

El lobo blanco del invierno,
el lobo blanco viene,
con los feroces ojos inyectados
en sangre helada, fijos y crueles.
¡Maldito lobo invierno que te llevas [*invierno,*]
los viejos y los débiles!

¡Reunámonos, que todos
tengan una familia!
un libro y fuego alegre!

Y mientras fuera el hacha [*mientras, fuera,*]
el tronco seco hiende,
que será rojo en el hogar, cerremos
la puerta y el balcón...
¡Dios no nos quiere!

¡Tregua! Seamos amigos...
La tibia paz entre nosotros reine, [*reine*]
en torno de la lámpara que esparce
la tranquila poesía del presente... [*presente.*]

¡Y tú, mi amada, cuyos rojos labios
son ya la sola flor, dámelos, ¡quiéreme!
....
¡Que el lobo blanco del invierno,
el lobo blanco viene!

MALAGA

(Pregonando el «pescao»)

¡Lo que da la mar!
¡Lo que da la mar!
¡Boquerones!
¡Sardinas, jureles!

¡Boquerones, hojitas de plata,
que frititos, se vuelven de oro!
De ellos tiene la mar un tesoro...
La tierra, sus minas...
Y la mar..., pues la mar de sardinas...
¡Victorianos, chanquetes, jureles,
boquerones, que a mar sólo huelen...!
¡Victorianos! ¡Del Palo...!
...Serrana,
la que lleva en el pelo mosquetas de grana
y en los labios claveles «moraos»...,
para usté van a ser «regalaos»,
por esa carita bonita...

Y, además, al café de Chinitas
la voy a llevar
«pa» que oiga las coplas
que a mí me han «sacao»...

¡Los chanquetes! ¿Quién quiere comprar?
Una cosa tan chica y es ¡toíta la mar...!
¡Boquerones-e-s!

En 1901 Manuel Machado publicó un poema en cada uno de los primeros nueve números de la revista *Electra* (20). Todos los poemas pasaron a formar parte del libro *Alma,* y el poeta sólo alteró el título de dos de estas composiciones. Al ser integrados al libro, los poemas «Felipe IV (Retrato de la época)» y «Villamediana (Retrato de la época)» fueron retitulados «Museo Felipe IV» y «La Corte». Tan sólo el poema «Encajes», publicado en el número 9 de la revista, con fecha 11 de mayo de 1901, sufrió algunas variantes:

ELECTRA

En tu cuello
hay dos lunares,
besos besos
a millares y en tus rizos,
besos, besos a millares...
siempre amores, nunca amor.
Los placeres
van deprisa
una risa, y otra risa
y mil nombres de mujeres,
y mil hojas de jazmín
desgranadas
y ligeras,
y son copas no apuradas
y miradas
pasajeras
que desfloran nada más
desnudeces,
hermosuras,
carne pura y morbideces,
elegancias y locuras.
No me quieras, no me esperes,
no hay amor en los placeres
no hay placer en el amor (21).

ALMA

Alma son de mis cantares
tus hechizos...
Besos, besos
a millares. Y en tus rizos,
besos, besos a millares.
¡Siempre amores! ¡Nunca amor!
Los placeres
van de prisa:
una risa
y otra risa,
y mil nombres de mujeres,
y mil hojas de jazmín
desgranadas
y ligeras...
Y son copas no apuradas,
y miradas
pasajeras,
que desfloran nada más.
Desnudeces,
hermosuras,
carne tibia y morbideces,
elegancias y locuras...
No me quieras, no me esperes...
¡No hay amor en los placeres!
¡No hay placer en el amor! (22).

(20) Véase Dámaso Alonso: «Poetas españoles contemporáneos», Madrid: Gredos, 1965, página 123. En su artículo «Poesías olvidadas de Antonio Machado», Dámaso Alonso se pregunta si la revista «Electra» continuó publicándose después del número 7. La colección de Juan Ramón Jiménez en la Universidad de Puerto Rico incluye los números 8 y 9. Ejemplares de esta revista no se encuentran en ninguna de las bibliotecas de los Estados Unidos.

(21) «Electra», Madrid, año 1, núm. 9, p. 267.

(22) Manuel Machado: op. cit., pp. 11-12.

«La Fiesta Nacional, Rojo y Negro», impreso también en forma de librito con algunas variantes en 1906 (23), es un largo poema, publicado probablemente en un diario, que se encuentra entre los papeles, sin título ni fecha, de Juan Guerrero. Es curioso señalar que la versión del poema recogida en las *Obras completas* del autor es más fiel a la composición publicada en el periódico que a la del librito, en el cual se omitieron unos 28 versos.

Hay dos poemas religiosos entre estos recortes de diarios y revistas sin título ni fecha. Uno es un villancico de Navidad con reminiscencias de los de Lope de Vega, y el otro, un soneto a Santa Rosa de Lima, el cual Manuel Machado incluyó también en su libro *Ars moriendi:*

EL NIÑO DIVINO
Villancico de Navidad

De llanto y risa.
de risa y llanto.

Venid a ver al infante
que ha nacido en el establo,
que por ser Rey de los Cielos
no quiso en tierra palacios.

Es el niño más bonito
que nunca vieron humanos...
En la boquita y los ojos
tiene un indecible encanto,

de llanto y risa,
de risa y llanto.

Para que no sienta el frío
del mundo donde ha llegado,
una mulita y un buey
su aliento le están echando.

Tiene por lecho las pajas,
por techo el cielo estrellado...
De una claridad sublime
tiene el semblante bañado...

De llanto y risa.
De risa y llanto.

Cuando el niño sea un hombre
lo llevarán al Calvario...
Pero su Padre Divino
lo arrebatará en sus brazos...

(23) Manuel Machado, «La Fiesta Nacional», Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1906, 15 p. (Dedicado al Maestro Antonio Fuentes).

Como a la par llora y ríe,
al mover de uno a otro lado
la cabecita, en el aire
traza del Iris el arco...

De llanto y risa,
de risa y llanto.

A SANTA ROSA DE LIMA, QUE DIO A JESUS
EL PERU DE SU ALMA

ARS MORIENDI

Todo el sol del Perú, todo su oro, [*falta* todo su oro,]
en tus entrañas, Rosa, amor infunde
y de tus labios el aroma efunde
del amor el más mirífico tesoro.

Amor tu rosa trueca en blanco lirio
al clavar en tus sienes peregrinas
las treinta y tres agujas argentinas
de tu augusta corona de martirio.

La rosa dè tu amor transpira,
Santa novia frenética del Hijo...
De oro y de sol tu corazón, sonoro,

no sabe del amor si no delira, ...
y derrama a los pies del Crucifijo
¡todo el sol del Perú, todo su oro!

«Soledades» es el título de otro poema publicado en un diario o en una revista, incluido luego por Manuel Machado en su libro *Ars moriendi* con algunas innovaciones:

Arboles, plantas, mi campo. [*mi campo!—,*]
¡Con vuestro secreto inmenso [*—con ....inmenso—,*]
—de magníficas latencias
y de implicaciones lleno, [*lleno—,*]
acudidme, habladme; dadme, [*habladme. Dadme,*]
aguas, vuestro limpio espejo
para que yo al fin me vea,
que he vivido siempre huyendo
de mí mismo, y ya no sé
lo que soy ni lo que quiero!
Ayudad a que me encuentre,
que me he perdido, disperso
en la vida de los otros,

sin vivir. Dadme mi cuerpo, [*sin vivir...*]
que gasté en brazos de tantas
que no amé. Mis pobres nervios,
al placer de los demás siempre tensos.
Mis manos, que acariciaron
con afán todo lo bello,
sin hacer jamás su presa.
Mis pies, que al azar corrieron
por travesías sin rumbo
y callejas de un momento...
Pero dadme antes mi alma,
que hasta aquí fue sólo un eco
de otras almas, ebria siempre
de músicas y de besos.

Decidme quién soy, estrellas,
y a cuál de vosotras puedo
llamar mía... Descifrad
vuestra eterna queja, vientos...
Y tú, luna, a cuya luz
prestada endeché mis versos...
Decid, en fin, la verdad, [*verdad;*]
decidme... Pero ¿qué espero?
¡si, por no estar solo, [*Sí*]
vuestras soledades pueblo [*pueblo,*]
e, insaciable de palabras,
que habléis aún vosotras sueño!

Un recorte de revista, cuyo título desconocemos, con fecha del 25 de abril de 1938, incluye traducciones al francés de poemas de Manuel Machado, «Les Lances de Velasquez», «Notre Dame del Pilar La Capitaine», y un poema del libro *Apolo, Museo Pictórico,* «De l'Espagne Imperiale (Portraits du Greco)». Los poemas han sido publicados junto al original castellano, y sólo tienen una variante: en la versión que aparece en la revista, contrariamente a lo que encontramos en las *Obras completas,* todos los versos empiezan con mayúscula.

En la sección «Corona lírica», de los *Cuadernos de Poesía* (Barcelona-Madrid, Ediciones Patria) apareció, en enero de 1941, un soneto inédito, no recogido en ningún libro del poeta:

Se ama... Para él las flores de la campiña adoran,
y, al mirarle en su seno el agua indiferente,
—el agua— tiembla de placer y se enamoran
las náyades, que son el alma de la fuente.

El césped blando anhela en fugitiva planta...
El aire, que su aliento voluptuoso vicia,

lo besa todo. Y, tibia, la luz que lo acaricia,
en la divina línea de su torno se encanta.

Y él se ama... Y, desdeñoso, de la hermosura dueño
único, pasa y mira sin amores ni enojos,
regiamente desnudo por el soto y la vega...

O ya, rendido al vago corretear risueño,
en el suelo tendido, con el cielo en los ojos,
en abrazo imposible consigo mismo juega.

Del mismo año, 1941, es la publicación en la revista *Santo y Seña* (Madrid, núm. 1, 5 de octubre, p. 9) de los poemas «Fides, Spes, Charitas» (recogido fielmente en un libro de 1943) y «Amistad».

FIDES, SPES, CHARITAS

I

Tranquilas glorias de hogar
santos días de labor...
Noble saber de esperar
en otra vida mejor...
Y callar...

II

Reza sin la inquietud
de un vago misticismo
que asusta a la virtud...
Reza por tu salud
siempre lo mismo.
... Siempre lo mismo.

III

Caminar para llegar...
no es caminar.

IV

A Dios ¿por el Amor?...
¡Por el Dolor!

V

Cruz.
Luz.

Amistad

Por el modo cordial, por la verdad sincera...
Por todo lo que es cierto entre tanta falsía...
Por tu palabra clara noblemente severa...
Porque duermes de noche y trabajas de día...
Porque bebes el agua y amas sencillamente...
Porque una voz tranquila tienes y un sobrio gesto
Porque aprietas la mano, porque miras de frente.
Porque leal opinas, porque callas modesto...
Porque tu vida es pura... Y tu sentir profundo.
Porque jamás ajeno te vi al dolor del mundo...
Porque te sé valiente sin furor homicida.
Y la muerte desprecias, pero precias la vida...
Porque siempre te ha hallado amigo; y no testigo...
Yo te doy el más dulce de los nombres: Amigo.

Manuel Machado pubicó algunos poemas en diferentes números de la revista *Escorial.* El soneto titulado «Al poeta Dionisio Ridruejo, con Europa contra la barbarie oriental, soldado español», es de 1942. Este no es el único poema a Dionisio Ridruejo compuesto por Manuel Machado. Con motivo de la edición de su libro *Poesía,* Manuel Machado escribió a manera de dedicatoria en el ejemplar del libro un poema autógrafo e inédito que Dionisio Ridruejo nos ha cedido generosamente:

A ti, Dionisio, lauro y cortesía
rindante Patria y Musa en el camino.
«Primer libro de Amor» ... Fue tu destino
el llevar a la guerra la Poesía.

Tras el ejemplo del honroso paso
—de amor y de valor ardientes, suma—
vuélvanos pronto el oro de tu pluma,
nuevo y más venturoso Garcilaso.

De este verbo imperial en que se inspira
tu numen y tu gloria se recrea.
Vuelve presto al hogar que te suspira.

Basta que ya en tu escudo España lea:
No sabe del amor quien no delira.
Ni sabe del vivir quien no pelea.

A Dionisio Ridruejo, en acción de gracias por su maravilloso soneto a mis Poesías completas:

Imposible más hondo ni más bello,
Dionisio caro, el rasgo de tu pluma:
al corazón de la Belleza suma,
da la Elegancia inmarcesible el sello.

Si gracias te he de dar por todo ello
tuyas serán también. Nadie presuma
que otras hay, en el fondo ni en la espuma
que igualen su valor ni su destello.

Mágica lira, férvidas arroben
sus puras voces a la grey hispana
que en ti el Poeta de su imperio ha hallado.

Y arda en la gloria del Maestro joven
—seca y marchita ya, triste y lejana—
«la Primavera de Manuel Machado».

En noviembre de 1942 apareció el soneto «Juan de la Cruz, Poeta...», en el número 25 de la misma revista. Esta composición pasaría a formar parte del libro *Cadencias de cadencias,* bajo el título «San Juan de la Cruz», con algunas variantes de puntuación ortográfica en los primeros dos cuartetos y un cambio total en los tercetos:

CADENCIAS DE CADENCIAS

Juan de la Cruz... Poeta del Divino	[*Juan de la Cruz:*]
Amor... Carne de alma, estremecida	[*Amor.*]
de eternidad en flor... Nardo de vida	[*Eternidad*]
hacia otra vida abierto, peregrino...	[*peregrino.*]
Hasta el Supremo Bien fue tu destino	
alzar un alma de Beldad tranquila,	
de la ternura por la senda erguida	
y el éxtasis, que pone en pie el camino...	[*éxtasis que*]
Suspiros de raíz, en ansia loca,	[*La gloria del Amado en sus criaturas,*
vibró tu pecho, y, con celestes modos,	*la soledad sonora, la callada*
voces tu lira de placer secretas...	*música de divinos embelesos,*]
¡Oh, el Cantar de Cantares en tu boca!	[*del Carmelo las sacras cumbres puras...*
¡Oh, el más poeta de los Santos todos...	*Todas las hizo tuyas tu mirada*
y el más santo de todos los poetas...!	*en el más inefable de los besos.*]

Algunos cambios similares se pueden notar en otro soneto, «Mayo», publicado en la revista *Escorial* en 1943, incluido también en el libro *Cadencias de cadencias:*

Mayo es la flor. La flor, el Mundo. El Mundo [*La flor el Mundo*]
la mirada de Dios sobre la nada.
En uno, de la flor y la mirada,
mayo el momento trágico y fecundo. [*Mayo*]

Misterio de arrebol. Rayo jocundo, [*Misterioso arrebol... Rayo*]
y rida en mil matices colorada. [*colorada...*]
Rostro de la verdad enamorada... [*enamorada,*]
Infinito cantar suave y profundo. [*inaudito cantar*]

Torsión valiente de inefable sigma
atravesada de fulgente rayo,
abierta con la llave del enigma...

Tendida al sol en césped verdegayo [*tendida*]
de vitales ardores paradigma, [*paradigma...*]
y cifra en flor de toda cosa... ¡Mayo! [*cosa*]

El libro *Cadencias de cadencias* no ha sido incluido en las *Obras completas* de Manuel Machado y los trece poemas que lo componían originariamente aparecieron por vez primera en *Escorial* (24) en mayo de 1942:

1

LA VICTORIA

Si alguien pregunta qué os dejó la guerra,
decid: la paz de una conciencia pura
que a los hombres promete la Escritura
de buena voluntad sobre la Tierra.

Una Fe, un Capitán, una Victoria
frente al terror del oriental espanto,
y que, como en Granada y en Lepanto,
el curso ha enderezado de la Historia.

Que la muerte es un acto de servicio
es hoy nuestro saber y la medida
a que todo en España se refiere.

---

(24) Ediciones «Escorial», Madrid, 1942, pp. 219-232.

Espíritu de claro sacrificio,
y noble menosprecio de una vida
que Dios nos da y nos quita cuando quiere.

2

AL POETA DE «EBANO AL SOL»

Poeta, amigo; si sabes
de un mundo de sol y ébano
donde es tan maduro el verde
que el fruto cuajado es fuego;

si conoces un sabor
de clavo, clavo de hierro
y claveles, que se clava
de las entrañas adentro;

si has olido carne negra
brillante, y lanudo pelo,
y ojos color de tabaco
en locas ansias revuelto;

si de azúcar y pimienta
deliciosamente ebrio,
la boca de la bambara
devoradora te ha puesto;

si has oído de la selva
el hondo suspiro inmenso
y el tam-tam obsesionante
del africano secreto;

si la escultura malgache
se te ha ceñido a tu cuerpo,
como sierpe, como yedra,
como llama, como aliento...

déjate vivir poeta
en tu mundo de oro y negro...
Sándalos y palmerales
abanicarán tus versos.

Y repite, con el héroe
de aquel tu romance nuevo:
«Aunque tenga que ir a nado,
a Madagascar me vuelvo.»

3

EN EL TRANSITO DE RICARDO VILLA, GRAN MUSICO, FUNDADOR DE LA BANDA MUNICIPAL DE MADRID

¡Música, Maestro!...
Que no sé decir
todo lo que siento.

Ni sé qué sentir
ante la partida
del gran chiquitín.

La muerte y la vida,
todo es una cosa,
todo es una línea.

Todo es una hora...
Y nadie se arredre;
que no hubiera vida
si no hubiera muerte,

Mas sólo el que crea
pervive. En sus obras
su espíritu alienta.

Y cuando en Rosales
o en la Rosaleda
la Banda de Villa
a resonar vuelva,
de aquel gran maestro
que fundó esa orquesta
flotará en el aire
la batuta excelsa...
ritmando, no sólo
la música egregia
de Beethoven, Wagner,
Mozart... Y con ella
las notas castizas,
archimadrileñas
y archipopulares
de Barbieri y Chueca...,
sino todo aquello
que el habla no expresa:
el olor de azahares
de la Primavera,
el oro caliente
del sol y la quieta
plata de la luna
en las alamedas;

las rubias mañanas,
las tardes trigueñas,
las fuliginosas
noches de verbena...

Moncloa, Florida,
frondas y florestas
del Parque, que oyeron
—y oirán— las cadencias
en que Villa supo
traducir su lengua...

Envío:
Al Señor Alcalde
de Madrid; Propuesta:

De hoy en adelante
la banda soberbia
(que fue del Maestro
la obra maestra),
se llamará siempre
—por suya y por nuestra—
la banda de Villa.
Y así se recuerda
que fue de Ricardo,
y que es madrileña.

4

DE UN «CANCIONERO A LOS «AMANTES DE TERUEL»

Estos Diego e Isabel
hacen el drama más fuerte
y más grave
que hallarás...
Personajes: Ella y El.
Asunto: el Amor, la Muerte.
No se sabe
que haya más.

5

MELISMA PRELUDIAL

En el libro «Gotas», de J. M. Naveros

Mar, cielo y tierra
en tu libro al par:
Cielo, tierra y mar.
Del cielo, la estrella.

De la tierra, la flor.
De la mar, el camino sin huella.
De la mar y la tierra y el cielo... El Amor.

6

PORTICO

Ante los «Motivos eternos», de Felipe Milán

Milán, Milán, por fin, he aquí mi dicho
sobre tu libro: Es bueno:
con la doble bondad de tu arte noble
y la noble ternura de tu pecho.

Semejante al hexámetro latino,
es justo y elocuente al par tu verso;
sensual y lapidario. Da a la idea
temblor de sentimiento
y clava una palabra suspirada
en el frontón eterno.
Voz de campana —nada campanuda—,
bronce, emoción y religión y ensueño...

Milán, Milán, por fin, he aquí mi dicho
sobre tu libro: Es bueno.

7

AL POETA, EN MARCHA, AUGUSTO M.ª DE CASAS

SALUDO

«Pan del panal de la aurora.
Miel de la flor del camino.»
¡Buen decir!
Aurora es la clara hora
y el camino es el destino.
Del vivir
—jornada de peregrino—,
la mejor palabra: «Aurora».
«Flor»: lo mejor del camino.

8

PRELUDIO

Al libro de J. Fornet, poeta valenciano

Fornet, Valencia entera
—tierra, aire, cielo, mar— está en las hojas

de tu libro. Las hojas de tu libro
son pétalos de rosa
o láminas de oro,
nácar, coral, aljófar...
flores de luz y joya palpitante.
Bengalas y magnolias.

Tu musa iridiscente,
tu musa reventona
como un clavel: Valencia;
como la tralla airosa
—Valencia— de un cohete
que de oro el cielo borda.
Valencia en flor y fruto.
Pancarpia y cornucopia.

No sé Fornet, qué música,
no sé qué luz, qué aroma
para tu sinfonía
de colores y notas
preludio harán que anuncie
—que calle y diga— la virtud sonora
y centelleante de tu verso.

Sean
el silencio y la sombra.

9

A LA PUERTA DE UN LIBRO DE LUISA MARIA DE ARAMBURU

«Una patria no más, madre una sola,
sólo un amigo»; tu sentencia estricta
para toda mujer previene y dicta
con clara austeridad a la española.

Sin duda, patria y madre ¡sólo una!
Pero viendo fluir tu pensamiento
de tanta claridad y entendimiento,
¿quién no sueña de amigo la fortuna?

Suspira el alma, el corazón se esponja.
De más aficionado que testigo
a maravilla tal título denme.

¡Un corazón que piensa!... Sin lisonja,
noble Luisa María, por tu amigo
y admirador más entusiasta tenme.

10

PERISTILLO

En las «Obras» de Gabriel Miró

Místico del color. Y del aroma.
Y del tocar suave...
Del sabor y la dulce melodía.

Místico de los cinco
sentidos corporales...
¡Y todo alma: en ojos, gusto, olfato,
tacto y oído; Novio del paisaje,
en íntimo coloquio con Natura
—por el estilo convertida en arte—,
vivió y murió
Gabriel, el bien nombrado
Miró, Gabriel Miró.

11

PORTICO DE ANTAS

A un libro del conde de Foxá

Quieres ser con la tierra, Foxá... Labio de mares,
hombro de montes, sangre mineral...
(Vaho de nebulosas estelares
el aliento de Dios en tu cristal.)

Pero tú quieres ser con la tierra... La sal
sedienta, el agua viva, los cantares
del viento, o de la piedra callada los pesares.
Porque tú quieres ser la tierra inmortal.

12

EGLOGA MILITAR

Preludio a las «Belisonancias» de D. Bonifacio Zamora, gran poeta y capellán castrense, en campaña toda la guerra

Don Bonifacio Zamora
que es buen poeta, buen hombre,
buen soldado y, por encima
de todo, buen sacerdote,
ha hecho aquí unos versos claros
como regatos del monte,
llenos de sol y de luna,
llenos de día y de noche.

Hizo la guerra en el campo,
donde la guerra es más noble,
donde la muerte es más bella
y donde Dios es más joven...
Donde tomillo, romero,
lentiscos, jaras y ronces
con el olor de la pólvora
mezclan eternos olores.

Y el libro es eso... Paisajes
de España y tan españoles,
que cada alcor, cada otero,
cada llano, cada monte,
cada vega y cada río
lleva de una hazaña el nombre,
y los campos por batallas.

Y así suena el libro a gloria,
y entre tiros y canciones,
sangre y juventud, nos habla
de precipicios con flores,
de alegría en el combate,
de las cornetas al toque,
de sol en las bayonetas
y de arrogancia en las voces.

Pero al caer de la tarde
—estampa final— impone
su silencio a la campaña,
a las cañas sus temblores,
su rumor a la arboleda,
su suspiro al horizonte.
...Y la pareja de amantes
a los linderos del bosque.

13

ELEGIA Y EPITAFIO DE SERAFIN ALVAREZ QUINTERO

—¿Adónde te fuiste
Serafín Quintero?
Y una voz responde,
que viene de lejos:
—Para mí en la tierra
era todo bueno,
era todo alegre,
delicado y bello.
Mujeres y flores,
cantares y cuentos
de mi Andalucía

mi cuna mecieron.
Mi oído halagaron
la gracia, el ingenio,
las músicas dulces
del «cante» del pueblo.
Mis ojos, que nunca
miraron lo feo,
a la luz más bella
del mundo se abrieron,
y un aire dorado,
de nardos aliento,
me besó por fuera,
me embriagó por dentro...
Cuando en torno mío
se cerró lo negro
del odio y la sangre
la fealdad y el miedo.
Cuando ya no hubo
cantares ni cuentos,
y en vez de palabras,
de gracia y de ingenio,
sólo maldiciones,
insultos, denuestos...
Cuando las mujeres
sin flores se vieron,
y todo fue triste,
y todo fue feo...
Me acosté una noche
a soñar dispuesto
con lo que yo amaba...
Y aún dura mi sueño.
—Duerme en paz. Y sueña,
Serafín Quintero.

«Eloísa» y «Asunción» son poemas que aparecieron en la sección «La Vía Láctea de la Poesía» de *El Español*, el 9 de octubre de 1943; la «Egloga vespertina» fue publicada en el número 17 de la revista *Garcilaso*, en septiembre de 1944:

ELOISA (25)

A ti, de eterno femenino cifra,
seno fecundo, corazón acorde...
Gloria de Amor y Amor de gloria puro,
¡dulce Eloísa!

---

(25) «Eloísa» se encuentra también en las páginas 37-38 del libro «Cadencia de cadencias» (Nuevas dedicatorias), Madrid, Editora Nacional, 1943.

A ti, canción y reverencia... Madre
junto al dolor y junto al genio, sierva...
A ti, canción y reverencia y beso.
¡Mano balsámica!

A ti, por cima de la Vida, amante.
A ti, del alma para siempre amiga.
A ti, saber y oído y voz, hermana
de tu Abelardo.

¡Que a tu memoria flores y loores
perennes manen, Eloisa, y férvidas
a cada letra de tu nombre canten
jaculatorias!

ASUNCION (26)

Tendió la escala entre el vivir y el sueño
el dorado Misterio refulgente...
De la Gracia a la Gloria dulcemente
pasó la Reina del morir risueño.

Fue la Asunción. El Cielo la pedía;
la celestial Jerusalén, la ansiaba.
Loco de amor el Hijo la esperaba
¡con los brazos abiertos aquel día!

Ya mira la Divina redentora
con el Mal y la Muerte nuestra guerra
desde la diestra divinal del Padre.

¡Y no olvida la angélica Señora
que es la Reina del Cielo y de la Tierra!
Y es la Madre de Dios y nuestra Madre.

EGLOGA VESPERTINA

De un sol que brilla y no arde
la última lumbre serena...
Una campana que suena
en el palor de la tarde...
De una ovejuela cobarde
el anheloso balar...
Y una moza del lugar
que oye charlar a la fuente.

(26) «Asunción fue incluido en las páginas 191-192 del libro «Cadencias de cadencias», en la parte titulada «Horario». En 1947 fue publicado nuevamente en el libro «Horario. Poemas religiosos». Madrid, Editora Nacional, 1947, pp. 87-88.

con el pensamiento ausente
y el cántaro sin llenar.

La noche viene pausada
las mismas sendas borrando
por donde va dilatando
su fresca sombra callada...
La campiña y la enramada
los marjales y el vergel
cubre ya el negro mantel
que sólo el alba les quita...
¡La noche viene, mocita!
¡La noche viene... y no él!

Torna la niña a la aldea.
La fuente sigue charlando
y la muchacha escuchando
un corazón que golpea...
En la plaza cuchichea,
al verla pasar, la gente.
Y ella cruza indiferente,
sonámbula, muda y grave...
Pero ahora la moza sabe
lo que decía la fuente.

Sin lugar a dudas, la mayoría de las colaboraciones de poemas que hizo Manuel Machado en los últimos años de su vida fueron para *ABC*. «Otra», es una composición que apareció en un número de dicho diario:

Puede que fueras tú... Confusamente,
entre la mucha gente,
esbelta, serpentina
—y vestida de blanco—,
una mujer divina
llamó a mis ojos... Pero ¡no! Tú vistes
el negro, siempre, de las noches tristes.

Puede que fueras tú... Porque mi alma
se salió toda por mis ojos. Tanto,
que si yo no pensara
en aquel pelo negro que tu cara
acaricia, ¡tan negro!..., juraría
que eras tú aquella rubia como el día.

...Y puede que tú fueras... Aunque aquella
mujer iba apoyada
en el brazo de un hombre, alegre y bella
—rozándole la cara su cabello—,

con mirada indecible
de amor... ¡Y es imposible
que tú vuelvas a amar después de aquello!

El poema «Ecos» pertenece al número del 21 de enero de 1945:

ECOS

«¡Chopos del camino blanco, álamos de la ribera!»
Antonio Machado

¿Qué tiene este verso, madre,
que de ternura me llena,
que no lo puedo decir
sin que el corazón me duela...?
«¡Chopos del camino blanco; álamos de la ribera!»

¿Qué dicen, sin decir nada...?
¿Sin contar nada, qué cuentan...?
De estas palabras sencillas
¿qué puso Antonio en las letras?
«¡Chopos del camino blanco; álamos de la ribera!»

Cuando en mis labios las tomo
Y hasta mis oídos llegan...
¿por qué lloro sin consuelo?
y ¿por qué lloro sin pena...?

«¡Chopos del camino blanco; álamos de la ribera!»

El poema «Sentimiento» está fechado 2 de diciembre de 1945:

SENTIMIENTO

Antes del ay de la copla
está el ay de la falseta...
Antes del saber por qué
tienen los cantares «pena».

Tienen los cantares pena
y en el saberla cantar
está su valor más grande
y su gracia principal...

Y su gracia principal...
Que para decir que es buena,
cuando se canta una copla,
se dice que tiene «pena».

En 1946, Manuel Machado colaboró en *ABC* con las siguientes composiciones:

EULALIA

I

Yo la llamaba siempre con el corazón.
Hasta cuando no sabía su nombre...
Pero lo supe todavía adolescente.
...Y ella, una niña...
Creo que no pensamos nunca en el amor.
Nos amábamos, no más.
Y cuando yo la llamaba con el corazón,
sabía que ella respondía con el suyo.

II

Un día hablábamos así:
—¿Me llamabas...?
—¡Siempre! Con el corazón...
—¿Dijiste mi nombre?
—Con los labios, no.

III

Cuando un santo nudo
nos unió, creímos
que habíamos siempre
vivido lo mismo.
... La mano en la mano...
Y un sólo camino.

27 de enero

AMOR, DOLOR...

(Rima becqueriana)

Gustavo Adolfo... en tu verso
está la ambición suprema
de hacer la Vida poema
y el corazón Universo.
...Y si un destino perverso
de la luz y de la flor
te separa y da al dolor,
no te negará jamás
que eras, eres y serás
el «Poeta del Amor».

Febricente y paliducho,
amarillo y con ojeras,
como el que quiere de veras
y como el que sufre mucho...
Cuando tus rimas escucho,
¡oh, Poeta del Amor!,
conozco, dulce cantor,
ídolo de las mujeres,
que amor, dolor... también eres
el «Poeta del Dolor».

17 de febrero

CAMINO DE DOS HERMANAS

(Vísperas)

Notación para un paisaje sevillano

Botas estezadas, cantero de pan...
Piteras, chumberas...
Todavía, sol...
Campanillas silvestres... Romero...
Roja tierra... Olivares de plata,
allá lejos...

Es rubia la niña,
con pecas y lleva
al pelo una cinta...
en la polvareda
dorada, camina
desde el Palmarillo
hasta la alquería...

A campo traviesa
un coche campero,
que se tambalea...

Los lentos pasitos
que ha dado la sombra
despiertan al grillo...

Y hace su cantar
a las estrellitas
brillar y brillar...

¿Dónde está la niña? ¿Dónde
ha ido a parar el festón?
Aquello, ¿es campo o es cielo?...
Mañana lo dirá el sol.
Ahora todo se ha borrado...

Y ahora son
voz y aliento de la noche
lo que en el aire han dejado
las campanillas del coche,
las campanillas del prado...

14 de agosto

A EUGENIO D'ORS

Profunda claridad, luz a la entraña...
Tu magisterio enciende cada día
la antorcha de saber y de poesía,
hoy, por ti, Universal faro de España.

Espíritu feliz de todo arte,
potentado de amor y entendimiento,
heridas al pensar y al sentimiento
tu pluma —espada angélica— reparte.

Trazo seguro y fuerte colorida,
que no empece los vuelos a la audacia
del ensueño más alto y atrevido,

tiene tu arte un don de aristocracia
tan singular, que sólo en ti no ha sido
la perfección veneno de la gracia.

8 de septiembre

«Resuena Falla», composición elegíaca en honor a Manuel de Falla se publicó en *ABC* pocos días antes de la muerte del poeta, en el número del 21 de enero de 1947. Esta composición tiene la peculiaridad de ser uno de los pocos poemas tardíos, cuyo manuscrito fue incluido en la publicación de las *Obras completas* del autor.

Póstumamente se publicaron dos poemas más de Manuel Machado. «No se libró ni el gato de un soneto», en *ABC*, del 10 de diciembre de 1949, y «La Primavera» (que no debe confundirse con «La Primavera, Sandro Boticelli», composición que forma parte del libro Apolo) apareció en *Sevilla* del 21 de marzo de 1957:

Gato, radio-magnético y granuja. Indolente
guardador del secreto de la Electricidad...
Elástico, elegante, tu dandismo insolente
es el vago dominio de tu felinidad...

Fierecilla doméstica, graciosa y enigmática,
añoradora, acaso, de soles ancestrales

en atroces maniguas o inmensos arenales,
lejos hoy de tu vida sedentaria y flemática.

¿Qué ves con esos ojos nostálgicos, que en vano
adivinar pretendo, en la sombra? ¿Qué miras
—donde yo nada alcanzo— que te halaga o te ofende?

¿A quién maullas fiero? ¿De quién huyes liviano?
¿De qué presencia pueblas el misterio? ¿Deliras?
¿O bien yo soy el torpe, que ni ve... ni comprende?

LA PRIMAVERA

Es una niña todavía... Es una
virgencita de lánguidos perfiles,
que sueña por las noches, a la luna,
deliciosas caricias infantiles.

Humedad del jardín hay en sus ojos.
Las rosas de su carne son la rosa.
Y, como una fragancia misteriosa,
le sube un beso hasta los labios rojos.

Aún no sale... Y esfuma sus amores
en el aire. Se llena la pradera
de rocío, de aroma y de colores...

Amar, matar, vivir, morir siquiera,
¡Oh, cómo llora y ríe entre sus flores
la virgen loca de la Primavera!

Algunos poemas como «En sueños» y «Navidad» nos recuerdan a Antonio Machado y a Lope de Vega, respectivamente, y son probablemente de algún número de *ABC*, cuya fecha no nos ha sido posible fijar:

EN SUEÑOS

Yo he pasado, sin pasar,
y he cambiado, sin mudarme,
y corrido, sin moverme,
y llegado, sin pararme...
Desde la luz a otras sombras
desde la tierra a otros mares...
Desde la vida a otros sueños...
Desde el amor a otra carne...
Yo he soñado sin dormir...
Acaso sin despertarme.

NAVIDAD

(Villancico doliente)

Nunca, Señor, pensé que te ofendía,
porque jamás creí que a tu pureza
alcanzase la mísera torpeza
de quien, aun de quererlo, no podría.

Triste de mí, tampoco concebía
que pudiera caber en tu grandeza
amar la nulidad y la pobreza
de este gusano vil, que dura un día.

Pero al llegar la Navidad y verte
niño y desnudo, Celestial Cordero,
y para el sacrificio señalado,

sé cuánto mi maldad pudo ofenderte.
Y sé también —y en ello sólo espero—
que aun más que te he ofendido me has amado.

Sin dudas, Manuel Machado debe haber publicado muchos más poemas en diarios y revistas. Estos son los que hemos logrado encontrar en nuestra minuciosa búsqueda entre los papeles de Juan Guerrero y los números de revistas españolas que se conservan en la biblioteca de Juan Ramón Jiménez en la Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico. La mayoría de estos poemas sueltos, como gran parte de la obra en prosa de Manuel Machado, no han sido incluidos en la edición de sus *Obras completas* preparada por la Editorial Plenitud. Esperamos que algunos de estos poemas sean de beneficio e interés para los estudiosos de la poesía de Manuel Machado en lo referente a variantes, correcciones, influencias y paralelismos.

ANGEL MANUEL AGUIRRE

Inter American University
Dept. of Spanish
P. O. Box 1293
HATO REY, PUERTO RICO 00919

«CAPRICHOS», «EL MAL POEMA» Y «CANTE HONDO» EN «ALMA. MUSEO. LOS CANTARES» DE MANUEL MACHADO

Tras los juveniles e «impersonales» —y en colaboración con Enrique Paradas— *Tristes y alegres y etcétera,* y los ya personales verdaderos primeros libros— *Alma* y *Caprichos,* publica Manuel Machado *Alma. Museo. Los cantares* (Madrid, Librería de Pueyo, 1907), un libro que recopila los dos títulos anteriores y que anuncia dos posteriores *(El mal poema* y *Cante hondo),* además de nuevos poemas que, más tarde, incluirá en *Caprichos.* Todo ello en la tercera parte del volumen: «Los cantares».

Dada la rareza de *Alma,* y también —aunque menos— de *Caprichos, Alma. Museo. Los cantares* ha sido para muchos casi el arranque de la poesía «manuelmachadiana», el punto de partida para su acercamiento e incluso su estudio. Sin duda alguna, contribuyó a la popularidad del libro el «Prólogo» de Miguel de Unamuno, ampliación de su reseña de *Alma,* publicada en el *Heraldo de Madrid* el 18 de marzo de 1902. Con el título «La Poesía de Manuel Machado», este «Prólogo» es un verdadero estudio —comprende desde la página IX hasta la XXVII—, y continúa siendo uno de los pocos fundamentales sobre la primera etapa de la poesía de Machado. Precisamente en 1907 —año también del segundo libro de Antonio, *Soledades. Galerías* y *Otros poemas,* publicado también por Pueyo— Unamuno daba a conocer su primer libro de poemas, el volumen *Poesías.*

Aunque en las dos primeras partes de *Alma. Museo. Los cantares* figuran algunos textos nuevos —como el poema *El príncipe,* que seguirá en todas las ediciones posteriores de *Alma*—, y, sobre todo, cambios en la ordenación, la tercera parte del volumen *Los cantares,* es la más importante de todas desde el punto de vista de la novedad. Si *Alma* y *Museo* son prácticamente una amplia selección de la poesía publicada por Machado, con muy escasos poemas

publicados por primera vez (en libro), *Los cantares,* por el contrario, representa la gran aportación del nuevo, la incoporación al libro de nuevos textos y la primera aparición de lo que sería el libro *Cante hondo,* título que todavía no aparece. Pero también contiene, en las dos últimas partes, *Hablado* y *La buena canción,* poemas del futuro, *El mal poema* y otros que, más tarde, pasarán a formar parte de *Caprichos.* De todos estos poemas, *La buena canción* sólo dos se habían publicado anteriormente: *La voz que dice* y *Kyrie eleison,* en el libro *Caprichos* (1905).

Los cantares se abre con el poema *Cantares,* de *Alma.* Le siguen *Soleares, Seguidillas gitanas, Malagueñas, Soleariyas, La pena, El querer, La ausencia, Madrigales, Aleluyas madrigalescas a una amiguita, La diosa* y *Madrigal a una chica... que no entiende de madrigales.* Los cuatro últimos títulos, a partir de *Madrigales,* también serán incluidos posteriormente en *Caprichos,* y en este libro quedarán definitivamente instalados. De ellos, *Madrigal a una chica...,* se había publicado en la revista *Renacimiento,* en abril de 1904, pero Machado no lo incluyó en la primera edición de *Caprichos.*

En *Soleares* figuran siete, de los cuales habían aparecido en *Tristes y alegres,* los que empiezan «Todo es hasta acostumbrarse» y «No tengo amigo ninguno». Los siete reaparecerán en *Cante hondo* (1912), pero antes de la primera edición de este libro, «Todo es hasta acostumbrarse / cariño le toma el preso / a las rejas de la cárcel», se incluye también en la sección *Canciones y coplas,* de *El mal poema* (1909). Diez son las *Seguidillas gitanas:* Todos ellos, igualmente, figuran en la primera edición de *Cante hondo,* que, lo mismo que en *Soleares,* aumentará el número, cambiando, además, *Seguidillas* por *Seguiriyas,* que será la palabra definitiva. Y siete de esas diez proceden de *Cantares* y *Seguidillas,* en *Tristes y alegres* (la que en este primer libro empieza «Yo soy cómo un ciego / por esos caminos...», aparece en *Alma. Museo. Los cantares* como «Yo voy como un ciego...», versión definitiva).

Las tres *Malagueñas* seguirán en *Cante hondo,* acompañadas de veintitrés más, y lo mismo sucede con las dos *Soleariyas,* número aumentado hasta doce en dicha primera edición de *Cante hondo.* De las dos «Soleariyas» de *Alma. Museo. Los cantares,* la primera («Llorando, llorando... / nochecita oscura por aquel camino / la anduve buscando»), también figura en *Tristes y alegres,* último texto de la citada sección *Cantares / Seguidillas.*

Los tres poemas siguientes, *La pena, El querer* y *La ausencia,*

aparecen con los textos exactos que tendrán en *Cante hondo* (1912) y en todas las ediciones posteriores.

Con la excepción de *Cantares*, que todavía seguirá en *Cante hondo* —en 1912, y en la segunda edición de 1916—, pero que vuelve a su posición originaria en *Alma*, ya en las *Obras Completas* de 1922, todos estos títulos, todos estos textos, suponen la ampliación de lo aparecido en *Tristes y alegres*, y, ya con una mayor unidad que en aquel libro, la presencia en la poesía machadiana, con todos los derechos, junto a sus otros poemas, de «lo popular», del cantar y la copla, de la recreación de formas y temas suministrados por la transmisión anónima y colectiva, por una tradición andaluza que muchas veces era la palabra desgarrada, el grito estremecido, la voz intensa y dramática del «cantaor». Al cante, y al cante grande, va a proporcionar nuevos y hermosos cantares el poeta Manuel Machado. Una vez más, *Alma* es punto de partida, raíz de la que arranca el que será árbol frondoso: del poema *Cantares*, que preside todos estos poemas de «Los cantares», y cuya herencia está presente en *El mal poema*, en *Sevilla*, en *Phoenix*, y, claro está, sobre todos los demás, en *Cante hondo*.

En el poema *Antífona / A los versos de un sevillano*, publicado en *Canciones y dedicatorias*, libro de 1915 (y reproducido en el volumen V, *Dedicatorias*, de las «Obras Completas», de la Editorial Mundo Latino, Madrid, 1924, con el título *A los versos del sevillano Juan González Olmedilla)*, Manuel Machado termina diciéndole: «Canta tú las fatalidades, / que son las únicas realidades: / Amor y Muerte. / Sigue cantando / coplas, que hombres muy hombres / oyen llorando. / Y si alguno te preguntara, / pobre Juan de la tierra clara, quién la compuso, / di que lo ignoras... / que tú, con Juan del Pueblo, / cantas y lloras». Una y otra vez volverá el poeta al sentir colectivo del cantar, a su anonimato y propiedad pública, popular. Muchos años después, en 1944, entrevistado por Camilo José Cela, insiste en el tema: «Nadie admira como yo lo popular, los cantares, las coplas que van de boca en boca y que todos dicen con la misma emoción que si fueran suyas... A ningún poeta deberá preocupar, sino todo lo contrario, la fusión de su corazón con el alma popular. ¿Que su nombre se pierde? Bien, ¿y qué más da? Ya es sabido: lo que se pierde de noche se gana de eternidad»; y concluye poco después reafirmando su admiración a la sobriedad del cantar: «Sí, no hay nada superior a las canciones del pueblo. Debieran servir de

modelo para no decir más de lo que hay que decir, para que la retórica no anegue, no eclipse al sentimiento» (1).

También José Machado, en su libro *Ultimas soledades del poeta Antonio Machado,* refiere que para Manuel «las palabras mágicas de la verdadera poesía» eran «¡Estas palabras que primero se cantan, como hace el pueblo, aunque luego se escriban!» (2).

En la «Introducción» al libro *Cante hondo* (1912), en su discurso de ingreso, *Semi-Poesía y Posibilidad,* en la Academia Española, en 1938; en muchas otras ocasiones, a lo largo de su vida, Manuel Machado exalta la copla, el cante popular que había aprendido en las recopilciones de su propio padre. Muy expresivos son los textos que contiene *La Lola se va a los puertos,* comedia de los dos hermanos estrenada en Madrid en 1929, y cuyo origen está en el poema *Cantaora* (publicado en *El Liberal*, de Madrid, el 31 de mayo de 1916, con el título *Cante hondo. La Lola)* del libro *Sevilla y otros poemas.* Al preguntársele, en la escena V del Acto I, quién le enseñó sus coplas, la Lola responde: «Yo sola / las aprendí, el cante es agua / manantial», y, con una imagen natural, continúa dando su versión del cante popular, detrás de la cual se escucha muy claramente a Manuel Machado: «... y brotan / en el pecho de la gente / cuando ríe o cuando llora. / El caso es saber sentir, / lo demás tiene muy poca / importancia. / ¿Usted no ha visto, / en la sierra de Cazorla, / nacer el Guadalquivir / entre piedras, gota a gota? / Pues así nace un cantar, / como el río, y baja a Córdoba / y a Sevilla, hasta perderse / en la mar tan grande y honda...». La presencia andaluza, con cuatro nombres propios en tan pocos versos, localiza, concreta, este mundo del cante sobre el que vuelve Machado en un diálogo entre la Lola y su guitarrista y secreto enamorado, Heredia: «*Lola:* ¿Piensas que las coplas se hacen con estudio y con paciencia? *Heredia:* No. Como el cante y el toque, / también la copla se lleva / en el corazón. El arte / consiste en echarla fuera. / Arte difícil, ... / *Lola:* El arte de echar al viento / el corazón, ¡qué faena más grande!» (escena 1.ª, acto II) (3).

Y sobre el tema las opiniones ajenas abundan: así, la del también andaluz —malagueño— José Moreno Villa, quien en *Manuel Machado, la manolería y el cambio*, escribe: «Los cantares no habían

---

(1) «Los españoles pintados por sí mismos», «Arriba», Madrid, 18 de abril de 1944. Cito por la reproducción de la entrevista «Con Machado, en la camilla», en el volumen de Camilo José Cela «La Rueda de los ocios», Editorial Mateu, Barcelona, 1962, pp. 207-208.

(2) Santiago de Chile, 1948, segunda edición, Imprenta Provincial, Soria, 1971, p. 15.

(3) Cito por la edición de la comedia en el volumen «Obras completas» (que no lo son) de Manuel y Antonio Machado. Tercera edición. Editorial Plenitud. Madrid, 1957, pp. 458 y 479.

sido desdeñados por los poetas del XIX, especialmente los del litoral. Pero en los de Manolo hubo una más pura e íntima fusión con lo verdaderamente gitano o flamenco; una mayor inteligencia de lo genuinamente «cañí». Machado hizo lo que en la música hicieron Albéniz y Falla», y también señala su influencia en poetas posteriores, incluido él mismo. «Yo no creo que sin Manolo Machado hubieran conseguido García Lorca y Alberti la desenvoltura y la emoción gitana que consiguieron. A una gran parte de los poetas andaluces nos sirvió de estímulo» (4). Dámaso Alonso, asimismo, lo destaca y lo valora en *Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado:* «Nadie hacia 1907 podía sentir lo popular andaluz —no imitarlo, sino informarlo, crearlo— como lo hizo Machado en sus *Cantares,* que luego, ampliados, habían de llevar el nombre de *Cante hondo* (1912)» (5). Como Moreno Villa, insiste igualmente en el magisterio y el ejemplo machadianos para la poesía posterior, Juan Chabás: «*Cante hondo* viene a ser precedente de cierto gusto por el modo popular que existe en poetas nuevos de tan elegante sensibilidad como Federico García Lorca, andaluz también como Manuel Machado...» (6).

Los poemas de «Los cantares» *La pena, El querer* y *La ausencia* son piezas muy destacadas en el conjunto, y lo seguirán siendo en *Cante hondo.* La pena y el amor, el amor y la ausencia son constantes de esta poesía «popularista» o «neo-popular». Si ya en *Alma,* en el poema *Cantares,* Machado había escrito: «Cantando la pena, la pena se olvida», y junto a «madre», «suerte» y «muerte», la había señalado como integrante básica del cantar («Madre, pena, suerte, pena, madre, muerte»), ahora se reitera y se convierte en un elemento clave, casi en una fuerza motriz, desde «Los cantares» hasta *Cante hondo.* La tercera, de las siete «Soleares» de «Los cantares» dice así: «Yo voy de penita en pena, / como el agua por el monte / saltando de peña en peña», y las seguidillas gitanas quinta y octava vuelven a dar nuevas notas sobre esa presencia central: «Yo soy como un ciego / por esos caminos, / siempre pensando en la penita negra / que llevo conmigo». Y «A pasar fatigas / estoy ya tan hecho / que las alegrías se me vuelven penas / dentro de mi pecho». La primera de las dos figura en *Tristes y alegres,* en donde también se encuentran

(4) En «Los autores como actores», México, El Colegio de México, 1951, pp. 104 y 125, respectivamente. (El estudio ocupa desde la p. 102 hasta la 125).

(5) En «Poetas españoles contemporáneos», Gredos, Madrid, 1952. (El estudio apareció en 1947 en «Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo» (Ayuntamiento de Madrid), XVI, 197-204). Cito por la segunda edición de «Poetas...», 1958, p. 78.

(6) En su reseña del volumen «Poesías (Opera omnia lyrica)» de 1924, en «Revista de Occidente», núm. XVII, noviembre, 1924, pp. 286 a 291.

otras más con el tema de «la pena». Una de las más significativas en relación con el poema *La pena,* por lo que insiste en su hondura, en su interioridad, es una que no incluyó en «Los cantares», pero sí en *Cante hondo* (1912). «Las que se publican / no son grandes penas. / Las que se callan y se llevan dentro / son las verdaderas». En el poema *La pena,* Machado la presenta fundida con su propio ser, con su propia sangre, y cuyo mal más terrible es que no desea perderla, como si, al desaparecer ella, pudiera morir algo más hondo y verdadero de él: «I / Mi pena es muy mala / porque es una pena que yo no quisiera / que se me quitara... / II / Vino como vienen, / sin saber de dónde, / el agua a los mares, las flores a mayo, / los vientos al bosque. / III / Vino y se ha quedado / en mi corazón, como el amargo en la corteza verde / del verde limón. / IV / Como las raíces / de la enredadera / se va alimentando la pena en mi pecho / con sangre e mis venas. / V / *Yo no sé por dónde / ni por dónde no / se me ha liao esta soguita al cuerpo / sin saberlo yo»* (el subrayado es de Machado). Las imágenes dan al poema una concreción, una verdad sensorial, natural, y, finalmente, en la magnífica estrofa cuarta, junto a la presencia natural de «la enredadera» —con artes, «mares», «flores», «vientos», «corteza verde del verde limón»— la profundidad biológica, visceral, de la «sangre» y las venas. Pero todavía en la estrofa última utiliza una metáfora también concreta, material, «esta soguita», para hacer más plástica, más visible y tangible esa situación de cerco, de prisión, en que la pena le tiene: el empleo del verbo «liar» y de la forma vulgar del participio, «liao», refuerza aún más la expresividad del poema, hace más inmediata y accesible a toda su comunicación.

En el poema siguiente, *El querer,* continúa esa sensación de fatalidad, de imposibilidad de liberación, de cura. Como su título indica, aquí es el amor el protagonista: pero es la pasión devoradora, que consume y mata y para lo que no hay salida alguna. El amante quiere ser parte de ella, fundirse, anegarse, navegar por su sangre. La sangre vuelve a estar presente y «enfermedad», «enfermo», «cura», «curar» hablan claramente de ese mal de amor tan abundante en la literatura romántica, que elevó al primer puesto de la literatura amorosa y erótica, la cima y el abismo, el infierno y la gloria, la obsesión y la locura, el éxtasis y la muerte del llamado con razón «amour fou». Y también Machado se refiere a «este amor loco». Veamos el texto completo, sus nueve coplas, sus treinta y seis octosílabos: «En tu boca roja y fresca / beso y mi sed no se apaga, / en cada beso quisiera / beber entera tu alma. / Me he enamorado de ti / y es enfer-

medad tan mala, / que ni la muerte la cura, / bien lo saben los que aman. / Loco me pongo si escucho / el ruido de tu falda, / y el contacto de tu mano / me da la vida y me mata. / Yo quisiera ser el aire / que toda entera te abraza; / yo quisiera ser la sangre / que corre por tus entrañas. / Son las líneas de tu cuerpo / el modelo de mis ansias, / el camino de mis besos / y el imán de mis miradas. / Siento al ceñir tu cintura / una duda que me mata, / que quisiera en un abrazo / todo tu cuerpo y tu alma. / Estoy enfermo de ti, / de curar no hay esperanza, / que en la sed de este amor loco / tú eres mi sed y mi agua. / Maldita sea la hora / en que penetré en tu casa, / en que vi tus ojos negros / y besé tus labios grana. / Maldita sea la sed / y maldita sea el agua... / Maldito sea el veneno / que envenena y que no mata».

En la primera edición de *Cante hondo* (1912) existe una pequeña variante de este texto de *Alma. Museo. Los cantares:* el verso octavo, «bien lo saben los que aman«, se ha convertido en «según dicen los que aman», y esta última será la versión definitiva.

La misma presencia de lo físico, de lo corporal (siguen los «labios de grana» y los «ojos negros»), de las realidades elementales, primarias, del amor y el deseo, se encuentran en *La ausencia,* escrito en seguidillas gitanas, que ya había usado Machado en *Tristes y alegres (Cantares / Seguidillas).* Aquí, en *Los cantares,* a las diez agrupadas en el apartado *Seguidillas gitanas* y a las cinco de *La pena,* hay que unir los siete de este poema *La ausencia:* lo que revela una clara predilección por esta estrofa (7).

La ausencia completa el ciclo de «el querer» y «la pena»: el mismo tono apasionado, la misma voz desgarrada y doliente, que consigue sus más intensos y profundos acentos en la evocación de la madrugada solitaria, entre el recuerdo y la fatiga, con el pensamiento en la mujer ausente y la soledad y el frío. Como en lo mejor de su poesía Machado ofrece una realidad sensorial, unas presencias que «se sienten»: así en la seguidilla antepenúltima del poema, tan próxima al universo de *El mal poema,* «A eso de las cuatro, / a la madrugada, / cuando invade un poco de frío la alcoba / y clarea el alba»; el frío y la luz, el tacto y la vista resumen, en certera síntesis, unas horas de frío y de comienzo, de lucha entre la noche y el día. Además, ese «poco de frío» físico, real, encierra toda la frialdad de la soledad, de la ausencia, que se hace explícita en la estrofa si-

(7) Los dos ejemplos de «seguidilla gitana» citados por Antonio Quilis en su «Métrica española» pertenecen a Manuel Machado, y las dos, aunque definitivamente instaladas en «Cante hondo», proceden del juvenil «Tristes y alegres» («Métrica española», colección «Aula Magna», núm. 20, Ediciones Alcalá, Madrid, 1969, p. 97).

guiente: «Cuando yo me acuesto / fatigado y solo / pensando en tus labios de grana, en tu pelo / y en tus negros ojos». Y también aquí ella es algo tan físico, tan real y concreto como labios, pelo y ojos, y más aún, labios grana y pelo y ojos negros; lo que sigue presente en la ausencia y el poeta convierte en sensorialidad viva, en fuerte contraste de color rojo y negro, que resumen a la mujer, pero también al amor y la pena, a la pasión y la soledad.

En *Alma. Museo. Los cantares. La ausencia* lleva al frente una «copla popular», que seguirá en *Cante hondo,* pero desaparecerá a partir del volumen *Poesías...,* de 1924. Es ésta: «"A eso de las cuatro, / como tenía a mi compañerita / dormía en mis brazos" / *Copla popular».* Tras esta variante de la canción andaluza, que llama Navarro Tomás «playera» (8), el poema de Manuel Machado dice así: «No tienes quien bese tus labios de grana / ni quien tu cintura elástica estreche, / dice tu mirada. / No tienes quien hunda / las manos amantes / en tu pelo hermoso, y a tus ojos negros / no se asoma nadie. / Dice tu mirada que de noche, a solas, / suspiras y dices en la sombra tibia / las terribles cosas... / Las cosas de amores que nadie ha escuchado, / esas que se dicen los que bien se quieren /a eso de las cuatro. / A eso de las cuatro / de la madrugada, / cuando invade un poco de frío la alcoba / y clarea el alba. / Cuando yo me acuesto, / fatigado y solo, / pensando en tus labios de grana, en tu pelo / y en tus negros ojos. / Diciendo la copla: / *A eso de las cuatro, / como tenía a mi compañerita, / dormía en mis brazos»* (el subrayado es de Machado).

Admirable ejemplo éste de glosa; la «copla popular» es recreada y ampliada a base de una intensificación pasional, que llega hasta la intimidad más oculta de los amantes, a «las terribles cosas», a «las terribles cosas de amores / que nadie ha escuchado...». Y la glosa amplificadora se realiza también con esos soportes físicos, esas reiteraciones corporales, visuales, de la cintura, y sobre todo de los labios, el pelo y los ojos, del grana y el negro, de la mirada, el suspiro y la voz. A diferencia de *La pena,* escrito exclusivamente desde el «yo», *El querer* y *La ausencia* son la más completa fusión del «yo» y el «tú», de la presencia doble y una de los amantes. Son también la respuesta apasionada al escepticismo de *Adelfos,* especialmente *El querer,* que opuesto asimismo a *Encajes* y otros poemas desengañados o cínicos sobre el amor y el placer, es uno de los más exaltados cantos machadianos a la pasión amorosa, a su ansia y su locura,

---

(8) En «Arte del verso», Compañía General de Ediciones, S. A. México, 1959 (cito por la segunda edición de 1964, p. 100). El único ejemplo que da de «playera» Tomás Navarro Tomás es de Francisco Rodríguez Marín en «La copla» (Madrid, 1910, p. 14).

a su prisión y veneno. A los «Besos, ¡pero no darlos!», y «De cuando en cuando un beso, sin ilusión ninguna. / ¡El beso generoso que no he de devolver!», de *Adelfos,* Machado opone en *El querer* casi un apoteosis del besar, que se inicia ya en la primera copla: «En tu boca roja y fresca / beso y mi sed no se apaga; / en cada beso quisiera / beber entera tu alma». La sed es frecuente, en estos años, en su poesía: lo primero que dice de sí mismo en su *retrato* de *El mal poema* es: «Unos ojos de hastío y una boca de sed...». Sed no saciada ni por la pasión devoradora y absorbente de *El querer.* Otro amor, que sí arde pero no quema, le dará el «agua pura» para calmar esa sed, y en este mismo libro, *Alma. Museo, Los cantares,* aparece, en la última parte y de todo el volumen, *La buena canción:* en el poema así titulado, y en el primero de los dos sonetos de *Sé buena...,* cuyo terceto final es la respuesta completa a esos otros versos: «No pretendas vencer. Ríndete. Y que el tesoro / de tu hermosura sea dulcemente ofrecido, / *como al sediento un sorbo de agua pura en la mano»* (el subrayado es mío).

Al mundo de *Caprichos* volvemos en los cuatro poemas que siguen a *La ausencia: Madrigales, Aleluyas madrigalescas a una amiguita, La diosa* y *Madrigal a una chica... que no entiende de madrigales.* Lo exótico y lo amatorio son aquí más juego, más decoración, más derroche verbal, menos hondura íntima, menos pasión, menos concentración y sobriedad expresivas. Pero entre los cuatro hay que establecer algunas diferencias. En los tres últimos, el erotismo, el canto a la belleza femenina, el placer, son temas centrales, mientras que *Madrigales* se reduce a describir y explicar ese tipo de poemas y queda en un nivel más de insinuación amorosa que de erotismo, de sentimentalismo que de paganismo. Desde los primeros versos aparece explícita esa intención: «Este ramo, hecho deprisa, / de cancioncillas banales, / alegres y matinales...», y en el último fragmento —no puede hablarse de estrofas— del poema, y desarrollando la metáfora de las flores, que apuntaba en el inicial «ramo», culmina el juego delicado, la guirnalda floral de estos poemillas galantes: «Deshojadas / flores, de todos colores, / que renacerán después... / Y en su olor / conservan el sí es no es / agridulce de un amor / que vuelve como las flores.» Una vez más Machado accede a la fórmula sensorial: en este caso, la vista y el olfato, las flores «de todos colores» y «su obra».

A los octosílabos y tetrasílabos de este poema suceden los hexasílabos, agrupados en tres pareados con diferentes rimas —con la excepción de los dos primeros, cuyas rimas reaparecen en el penúltimo y último—, de *Aleluyas madrigalescas a una amiguita.* El juego menor,

la levedad, una pretendida delicadeza femenina, muy marcada por los diminutivos («amiguita», «Lolilla», «ramito», y también «tus pequeños pies»), se unen al mantenido —de principio a fin— piropo, a las notas sensuales, al erotismo, tamizado con languidez, con suavidad de seda y exquisitez de porcelana, pero no menos evidente. Pero la relación con *Madrigales* está en el punto de partida de *Aleluyas madrigalescas...:* la metáfora floral, este «ramito» en correspondencia con aquel «ramo». Madrigal-piropo, madrigal-flor, de acuerdo con la traducción del género. En el segundo poema, el nombre propio, y en diminutivo, con que empieza y termina, da la nota más personal, íntima y tiernamente cálida: «Lolilla, mi amor, / tú eres una flor. / Ramito de flores, / y de las mujeres. / La venta de grana / de tu boca sana, / tus adormilados / y aterciopelados / ojos, tus pequeños / pies y tus sedeños / cabellos son tropos / para mis piropos. / Tienen tus andares / ritmos singulares. / Y como las reinas / de Oriente te peinas. / Cuando miras, eres / imán de placeres. / Cuando hablas, gorjeo / que excita el deseo. / Y cuando caminas, / ¡cuántas golosinas!... / Lolilla, mi amor, / tú eres una flor. / Ramito de flores /¡para mí, Dolores!». Destaquemos esas «golosinas», que pluralizan la «...divina / golosina / de tus labios!», del poema *Rosa,* en *Caprichos.*

En *La diosa* se intensifica el aspecto de sensualidad, de atracción carnal de *Aleluyas madrigalescas...,* evidente, sobre todo, en los versos «imán de placeres», «que excita el deseo». Retrato de mujer en plenitud de belleza, al margen de toda moral, como una cautiva del paganismo, como una diosa. A diferencia de las abundantes mujeres morenas de sus versos, es aquí la belleza rubia la cantada y exaltada. Como *Mimí, la modelo,* «... débil y rubia, / desnuda, bajo la lluvia / de su cabello de oro, / que era todo su tesoro». En *La diosa,* Machado, mediante la imagen inicial —«rubia como la candela»— la relaciona ya con el símbolo de la pasión, que más adelante se mostrará en la descripción: «Mas por su reír ardiente, / por su boca *lujuriosa,* ...» (los subrayados son míos). Pero si criatura de pasión, de ofrecimiento carnal y culto al placer, como sus ardientes mujeres de labios rojos y pelo y ojos negros, en esta «chiquilla rubia» el poeta representa el doble rostro de la inocencia y el pecado, de la virtud y el vicio: el familiar y tan andaluz «chiquilla» introduce a un mundo casi infantil, que prosigue en «inconsecuente y locuela», y más claramente —insistiendo en esa dualidad, en esa apariencia jánica— en estos octosílabos: «... cuyo pelo, de oro liso, / partido en dos por la raya, / le da un aspecto canalla, / canalla y angelical. / Como una bacante griega, / es inocente y viciosa, / balsámica o venenosa, / sin saberlo y sin querer», verso

este último que subraya y reitera el ya citado «y sin noción de moral»: criatura en estado natural, sin normas, sin leyes, casi como un animal hermoso y desconocedor del alcance moral de sus actos. Antecedente indudable esta visión de la mujer de la que desarrolla en *Prólogo-epílogo* de *El mal poema:* «La mujer —*ideal y animal*—, la que obliga / —*gata y ángel*— a ser feroz y tierno, a ser / eso tremendo y frívolo que quiere la mujer... / *Pecadora, traidora y santa y heroína,* / que ama las nubes, y el dolor, y la cocina. / *Buena, peor,* sencilla y loca e inquietante, / tan *significativa,* tan *insignificante...*» (los subrayados son míos). Pero aquí, partiendo de la dualidad, de la contradicción, que él ve como esenciales en la mujer, Machado llega hasta una casi completa misoginia, aunque suavizada por la admiración, que no falta, y por un cierto sentido del humor.

También es mujer rubia la cantada en *Madrigal a una chica que no entiende de madrigales,* de la que también destaca el azul de sus ojos: el prestigio estético del color, que introdujo ya en *Alma,* la niña de *Castilla* («... Es toda / ojos azules...»), encontró en la poesía machadiana la importante competencia del negro, casi inseparable de sus mujeres andaluzas. Pero, como la marquesa Eulalia de *Era un aire suave...* («Tiene azules ojos, es maligna y bella») o la princesa de *Sonatina* («¡Pobrecita princesa de los ojos azules!»), entre las más famosas criaturas femeninas de la poesía de Darío, no faltan en Manuel Machado las mujeres rubias, los ojos azules, unas presencias más exóticas y que aportan notas predominantemente refinadas, exquisitas. Sin embargo, estas mujeres no se oponen a las apasionadas y ardientes morenas y de ojos negros; lo hemos visto en *La diosa* y en este *Madrigal a una chica...*, la segunda y última parte, en clara contraposición con la princesa, lo hace igualmente de una forma explícita, identificando la delicadeza, la luminosidad exteriores con la interioridad apasionada y oscura. El día con la noche, o, más exactamente, la noche oculta, pero existente, bajo el día: «Gongorinamente / te diré que eres noche / disfrazada / de claro día azul... / Azul es tu mirada, y en el áureo derroche / de tu pelo de luz hay un torrente / de alegría y de luz», y a continuación la antítesis, que, como vemos, ya se esboza en los versos segundo y tercero: «Pero, como la noche, / eres dulce y terrible, / misteriosa, / llena de muertes, de pasión, / y tan voluptuosa / e indecible / cuando, candente flor, abres el broche / del corazón, / que eres... toda, ¡la Noche!»

En los diecisiete versos del poema resulta considerable la presencia metafórica: «noche / disfrazada / de claro día azul», «pelo de luz», «hay un torrente / de alegría y de luz», «candente flor», «abres el bro-

che / del corazón», y un símil o imagen: «Pero, como la noche, / eres dulce y terrible...». Muy característica es también la adjetivación «azul» (dos veces), el contraste «dulce y terrible» —como en *La diosa*, «canalla y angelical»—, «candente», y, muy especialmente, «voluptuosa» que se corresponde con el «lujuriosa» de *La diosa*— y «áureo», adjetivo empleado por primera vez en su poesía, en la que sí figura en más de una ocasión «dorado».

Desde el *Madrigal*, incluido en la primera edición de *Alma*, Machado muestra una notable preferencia por el género, por el término que, pasando por estos poemas de *Alma. Museo, Los cantares* —integrados después en *Caprichos*—, reaparece en el libro de 1915 *Canciones y dedicatorias: Madrigal a una bella desconocida*, que trae, como *Madrigales* y *Aleluyas madrigalescas...*, la relación con la flor: «Versos, flores, suspiro, / en el misterio de soñarte inspiro. / Sé bien que eres hermosa, / mas no sé si eres rosa-blanca o rosa. / ¿Es tu bondad risueña o grave? / Pues el poeta que eres buena sabe. / Toma esta flor de una imposible flora, / del color y el perfume que se ignora. / Versos, flores, suspiro..., / coplas de ciego son, pues no te miro». Esta poesía de la galantería, del requiebro, se enriquece con otro texto, que si no lleva la palabra madrigal en su título, la repite tres veces en el interior del poema: el titulado *A una dama / que lleva en el pecho un pasador de rubíes*, incluido en *Dedicatorias*, de 1924, volumen quinto de las *Obras completas*, de Editorial Mundo Latino (en la primera parte del libro *Album*, abierto precisamente con *Madrigal a una bella desconocida*); en este nuevo ejemplo, la poesía de circunstancia —como en tantas poesías barrocas— se transforma en suntuosidad descriptiva, en alarde metafórico, en plástica visión bajo el absoluto predominio del color rojo. «Yo para vos quisiera / un madrigal que fuera / de oro y de cristal. Un matinal / y claro madrigal... / Seda de luz cual vuestra cabellera, / gota de sangre, o guinda, / cual la herida que lleváis al pecho, / rubí encantado... / O la que me habéis hecho, / sangre de amor y de dolor, que mana / oculta y trueca en madrigal de grana».

Y en *Phoenix. Nuevas canciones*, de 1936, una de las partes se titula *Madrigales*, que alberga tres textos: *A una bella desconocida*, *En el álbum de la misma / Concepto madrigalesco* y *En el abanico de una hermosa dama*. En el primer poema, distinto al de *Canciones y dedicatorias*, vuelve a aparecer la flor, en la primera y, sobre todo, en la segunda y penúltima estrofa: «Sé que eres bella y no sé, / mujer no vista y soñada, / no mirada y admirada, / qué flor te dedicaré. / Sé que eres bella y no sé... / Para ti, todas las flores. / Y así, el que pre-

fieras tomas / entre todos sus aromas / y entre todos sus colores. / Para ti todas las flores...». Y todavía, en la última parte del libro, de *Phoenix*, la titulada *Dedicatorias*, se encuentra *En una fiesta a la mujer / Madrigal de madrigales*, soneto polimétrico, que es una especie de recapitulación del género, un nuevo piropo, una nueva flor, ya no a una mujer, conocida o desconocida, sino a la Mujer, a la inspiradora constante y fiel de su poesía, de la poesía: «¿Qué nuevo nombre a ti, creadora de poetas, / esencia de la juventud, / si todas las magníficas y todas las discretas / cosas se han hecho y dicho en tu virtud? / ¿Qué madrigal a ti, compendio de hermosuras, / luz de la vida, si / mis pequeños poemas y mis grandes locuras / han sido siempre para ti?... / En la hora exaltada / de estos nuevos loores, / toda la gaya gesta de tu poeta es... / tirar de la lazada / que ata el ramo de flores, / ¡y que las flores caigan a tus pies!». Más allá de homenajes circunstanciales, de una galentería de salón, del piropo ocasional, el poeta revela aquí la raíz cordial de estos versos, la verdad y la permanencia de su entrega, en vida y en poesía, a la mujer.

No ignoramos, por supuesto, la larga tradición de esta poesía, especialmente desde el Romanticismo; su abundancia en los *Poemas de adolescencia* (1878-1881) y su presencia en *Poemas de juventud* (1881-1885), de Rubén Darío, quien, a lo largo de toda su obra, desde esa poesía primera hasta su *Lira póstuma* (1921), es un constante cantor de la mujer y a la mujer. Incluso en uno de sus más importantes libros, *Cantos de vida y esperanza*, incluye su *Madrigal exaltado* / «A mademoiselle Villagrán», con su final asimismo floral: «... y el sol, sultán de orgullosas / rosas, dice a sus hermosas / cuando en primavera están: / "¡Rosas, rosas, dame rosas / para Adela Villagrán!"» (9).

Como segunda parte de *Los cantares* figura *Hablado*, que contiene cuatro poemas: *Ultima*, *Invierno*, *Paz* y *Peregrino*. De los cuatro, *Ultima* se había publicado en *Los Lunes del Imparcial* el 28 de enero de 1907, pero los cuatro aparecen, por primera vez en libro, y son una nueva entrega —después de la aparecida en *Caprichos* —de lo que será más tarde el libro *El mal poema*, aunque en la primera edición de este libro, en 1909, sólo incluyera *Inviero* y *Ultima;* después se añadirán los otros dos: ya en el volumen *Poesías (Opera omnia lyrica)*, de 1924, en donde el título *Paz*, de *Alma. Museo. Los cantares*, se ha transformado en *¡Paz!;* ha desaparecido el título *Peregrino*, sustituido por un simple signo de interrogación (?) y el corto poema, así titulado, se ha colocado a continuación de *A mi sombra*, un poema aparecido

---

(9) Rubén Darío: «Obras completas», volumen II, Aguilar, Madrid, 1967, p. 670.

en la primera edición de *El mal poema* (1909): éstos serán los títulos y colocación definitivos.

Ultima consta de seis octavillas, es decir, de cuarenta y ocho octosílabos; cada una de las estrofas tiene rima distinta, pero todas, menos la segunda, se ajustan al esquema *abbc'addc'*, con las rimas agudas, según se indica, en los versos cuarto y octavo; la segunda octavilla se diferencia en que los versos primero y quinto no riman entre sí, sino que aparecen sueltos, pero en todo lo demás se ajustan al citado patrón.

Invierno, en cambio, repite la combinación, tan usada por Machado, de endecasílabos y heptasílabos con asonancia en los versos pares: ese romance heterodoxo que ya aparecía, aunque en poemas cortos —de cuatro u ocho versos—, en *Tristes y alegres,* y que se reiteraba en toda su plenitud en varios de *Alma: El jardín gris, Melancolía* y *Castilla.*

Paz se compone de endecasílabos y alejandrinos, y uno de sus versos («Y las amables sutilezas de») ofrece esa terminación, ya señalada, en monosílabos átonos, una de las innovaciones formales de la revolución modernista.

Finalmente, *Peregrino* consta de ocho versos, siete octosílabos y un tetrasílabo, con rimas consonantes en los versos primero y segundo, cuarto y quinto y séptimo y octavo —todos ellos formando pareados: con la misma rima, e incluso las mismas palabras en el primer y el tercer pareados— y asonancia en los versos tercero (que es tetrasílabo) y sexto.

Invierno, poema al que nos hemos referido en anteriores ocasiones, es uno de los textos más amargos y desolados de Manuel Machado, pero no por una situación personal, por un dolor individual, sino como constatación de la dura, incomprendida, desdichada vida del artista; de la dificultad del arte y la belleza en un mundo mezquino y hostil. Visión en amplitud, a través de la historia, que pasa de los españoles, y más lejanos en el tiempo, Cervantes y Velázquez al francés, y próximo en los años y en la sensibilidad, Verlaine. El poeta levanta su voz contra esta injusticia, concreta su crítica y su dolor en la situación española, no acepta como solución la escapatoria de la bohemia, a la que con un solo calificativo derriba de cualquier pedestal idealizador: «La tragedia ridícula / de la bohemia...»; «tragedia ridícula» o «tragedia grotesca», y, un poco más lejos, el esperpento, las valleinclanescas *Luces de bohemia*; a Max Estrella podrían aplicarse estos versos —muy anteriores en el tiempo al personaje esperpéntico—: «Y esta ancestral pobreza / española del vate...». Recordando, mucho después,

estos años de vida literaria, su contacto y su deambular por la bohemia madrileña, Machado señala esa real tragedia de la miseria física, material, que llegaba a destruir en ocasiones al artista, al poeta: «... a menos de ser rico por su casa —*rara avis*— o de escapar a la miseria por una carrera facultativa seguida de una reñida oposición y que a menudo nada tenía que ver con las musas, la muerte natural de todo poeta español era necesariamente de hambre» (10).

En uno de los capítulos (no están numerados) de *El amor y la muerte (capítulo de novela),* el titulado *Solos,* Machado descubre una escena típica de bohemia: Es invierno y nieva. Sin dinero y sin vino, dialogan Pierrot y Colombina, y sólo les queda el amor como refugio, el mutuo calor (11). La triste, sórdida realidad, está aquí arropada por los personajes literarios, atenuada por la final entrega amorosa de ella.

En su vida, Manuel, como Antonio, pudo escapar de esa amenaza, y precisamente por una oposición, ganando una plaza —será en el año 1913— en el Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos; afortunadamente para él, su trabajo —en la Biblioteca Nacional primero, desde 1914 hasta 1925; en la Biblioteca Municipal de Madrid después, de la que será director—, no estaba reñido con su vocación, con su primera y absoluta dedicación. Pero antes, entre otros trabajos, estuvo en la secretaría particular de Rubén Darío, ministro de Nicaragua en España; en 1909, en el año de la publicación del libro *El mal poema,* un recibo conservado atestigua esta colaboración del poeta y el pago recibido: «Recibí del Ministro de Nicaragua, D. Rubén Darío, cien pesetas (100) por un mes en que he colaborado en trabajos de su secretaría particular. Madrid, 14 de junio de 1909) (12). Justo un año después —el 15 de junio de 1910— se casaría con su prima Eulalia Cáceres, y el fin de sus amoríos, el progresivo apartamiento de la bohemia, le irán llevando a una mayor estabilidad económica, profesional, que culmina con la oposición y la plaza obtenida en 1913. No hay que pensar, sin embargo, en una ruptura total con un mundo que siempre le atrajo. Alfredo Carballo lo resume clara y certeramente: «El matrimonio cambia al poeta. No abandona las tertulias literarias, los colmaos, los amigos, pero ahora la mujer pone gravedad, equilibrio, sensatez en su vida» (13).

---

(10) En «Manuel Machado habla de economía», «Estafeta Literaria», Madrid, 10 de octubre de 1944.

(11) «El Amor y la Muerte», Madrid, Imprenta Helénica, 1913, pp. 37 a 43.

(12) Reproducido por Dictinio Alvarez en su artículo «Cartas inéditas de Manuel Machado a Rubén Darío», en «Indice de artes y letras», núm. 118, octubre, 1958, p. 14.

(13) En el importante estudio introducido a su edición de «Alma. Apolo», Colección «Aula Magna», núm. 13, Ediciones Alcalá, Madrid, 1967. (Trabajo fundamental, imprescindible, en la bibliografía sobre Manuel Machado).

Pero volvamos al texto de *Invierno.* El poema se abre y se cierra con los mismos cuatro versos, con la misma copla. Esta estructura, tan característica de su poesía, sirve de fondo, de marco, con neto sabor popular y madrileño, al negro y doliente cuadro central, que incluso tipográficamente aparece separado de la obertura y del colofón: «Calla, viejo organillo / sentimental... En balde / lanzas la melancólica sonata / conocida ...¡A otra parte! / —¡Oh la crueldad y el mal, y la fatiga / de luchar sin cuartel, y las mortales / heridas a traición, las puñaladas / de que no brota sangre! / Y la desgracia, la mala ventura / de lo bello y lo grande... / La pobre y mala y triste y torpe vida / de un Miguel de Cervantes / alcabalero, y de un Quevedo pincho, / y de un Verlaine mendigo... Y la implacable / contrafortuna del ingenio (suerte / te dé Dios, hijo, que el saber no vale). / Y esta ancestral pobreza / española del vate... / La tragedia ridícula / de la bohemia... ¡El mártir / que es un pobre, poeta de sus sueños, / y de sus realidades!... / Y la doliente humillación de serlo... / Y el buen gusto dudoso de quejarse. / —Calla, viejo organillo / incorregible... En balde / lanzas la melancólica sonata / conocida... ¡A otra parte!»

He transcrito el texto como aparece en *Alma. Museo. Los cantares,* sin la menor modificación. Aclaro esto porque el verso «que es un pobre, poeta de sus sueños» tiene, en este libro de 1907, esa coma entre «pobre» y «poeta», que después desaparecerá; ya en el volumen *Poesías...,* de 1924, leemos «que es un pobre poeta de sus sueños», y así quedará definitivamente en *Poesía. Opera omnia lyrica,* de 1940 y 1942.

Los versos referentes directamente a España, a la situación del poeta español, no de entonces, sino de siempre, anuncian los que dos años más tarde aparecen en *Prólogo-epílogo,* segundo poema del libro *El mal poema.* Con mayor extensión, y pasando del dolor y la lamentación a la virulencia y a un directo ataque a la realidad social y política, a la institución contemporánea del caciquismo, estos alejandrinos tienen una agresividad similar a la que Antonio Machado desplegará años después en poemas como *Del pasado efímero* y *El mañana efímero,* en *Campos de Castilla.* Veamos los versos de *Prólogo-epílogo,* exactamente desde el 21 hasta el 28: «Es un pobre país viejo y semisalvaje, / mal de alma y de cuerpo y de facha y de traje, / lleno de un egoísmo antiartístico y pobre / —los más ricos apilan Himalayas de cobre, / y entre tanto cacique tremendo, ¡qué demonio!, / no se ha visto un Mecenas, un Lúculo, un Petronio—, / no vive el Arte... O, mejor dicho, el Arte, / mendigo, emigra con la mú-



sica a otra parte.» Observamos, no obstante, que la protesta y la rebelión de estos versos es fundamentalmente artística, estética: la indignación de un poeta ante el desinterés de los poderosos por el Arte, frente al materialismo y la fealdad; pero la acritud de los tres primeros versos, sobre todo, los denuestos al país, que se acercan al improperio barojiano y a toda la literatura crítica de la época, dan un tono a todo el fragmento, que no atenúa el final, irónico, pero no menos triste y amargo: al Arte, «mendigo», no le queda otro camino que el de la emigración. Pesimismo sin resquicios.

En *Invierno,* Machado no ha llegado a tanto. El poema surge de su experiencia personal, de la realidad de una bohemia miserable, que él amplía a la situación del artista en la sociedad, que corrobora con los ejemplos de grandes nombres del pasado lejano o próximo. Pero hay que partir, en el análisis, no sólo de este poema, sino de todos los que van a formar *El mal poema,* de ese fondo social que documentan otros escritores de la época. Así, Pío Baroja en *Nuevo tablado de arlequín:* «Andar por las calles y plazas hasta las altas horas de la noche, entrar en un buñolería y fraternizar con el hambre y con la chulapería desgarrada y pintoresca, impulsados por este sentimiento de caballero y de mendigo que tenemos los españoles, hablar en cínico y en golfo, y luego, con la impresión en la garganta del aceite frito y del aguardiente, ir al amanecer por las calles de Madrid, bajo un cielo opaco, como un cristal esmerilado, y sentir el frío, el cansancio, el aniquilamiento del trasnochador» (14). Todo eso que ya aparece en la primera entrega de *El mal poema,* en 1905, en el libro *Caprichos,* y concretamente en el poema *Nocturno madrileño.* Y en 1910, en *La canción del alba*, poema aparecido en *Los Lunes del Imparcial* (5 de septiembre de 1910), y en libro en *Canciones y dedicatorias* (1915), pero incorporado finalmente a *El mal poema:* «El alba son las manos sucias / y los ojos ribeteados / ...», con la mención también del aguardiente («color de agua y aguardiente»). Recordemos igualmente que Baroja tituló «Escritores, bohemios y políticos» la tercera parte del volumen cuarto, *Galería de tipos de la época,* de sus «Memorias», *Desde la última vuelta del camino* (15).

Ricardo Baroja, por su parte, en el prólogo de su libro *Gente de la Generación del 98* nos revela que el primer título de éste iba a ser *Bohemia del 98,* y recuerda: «Pero entre nosotros había algunos empedernidos bohemios. Vivían como podían, a salto de mata. Escri-

---

(14) «Obras completas», V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, p. 93 («Nuevo tablado de Arlequín», ensayos, se publicó en 1917).

(15) Idem, VII, 1949, pp. 836 y ss.

bían en periódicos que no pagaban o que lo hacían muy mal; pintaban cuadros que no se vendían; publicaban versos que nadie leía; dibujaban caricaturas que no quería nadie.» Y unas líneas más abajo: «Los bohemios dormían en casas de huéspedes, comían en restaurantes baratos o en alguna taberna. Su verdadera morada era el café. El café era gabinete de trabajo de los escritores, taller de los dibujantes. Desde las dos de la tarde hasta las horas de la madrugada iban de un café a otro. Asomaban de vez en cuando por la redacción de algún periódico para colocar artículos, versos, monos» (16).

El profesor Alonso Zamora Vicente, en su *Asedio a «Luces de bohemia»,* corrobora todo lo anterior, ofrece numerosas citas, recuerda una de las obras primerizas de Azorín, el libro de cuentos titulado *Bohemia,* y declara que «al poner *Luces de bohemia* en relación con su contorno, se agolpan tumultuosamente los hechos, las estimaciones literarias y humanas, los voces de una humanidad que, entristecida y preocupada, se desliza por los cafés, los teatros y las redacciones madrileñas. Por eso es necesario espigar solamente en algunos casos. Sea el primero el de la triste bohemia que reflejan títulos y personajes. Y nos encontramos con que la bohemia era una auténtica obsesión» (17).

Y Manuel Machado también participó de ella, también la vivió. Más, con la marcha de su hermano a Soria, en 1907. El biógrafo de los dos, Miguel Pérez Ferrero, insiste en este vivir del hermano mayor, que tanto nos importa por la profunda huella que deja en su poesía de esos años: «... Manuel hace todo lo posible en anegarse en una soledad tumultuaria. Se entrega a los amoríos fáciles, y a los amigos sin afición por la literatura. El mundo bronco de los amaneceres madrileños, que el poeta ha entrevisto tantas veces, le recibe como huésped de honor... La vida un poco rota y bohemia que vive acucia su estro: le inspira» (18).

Pero no es sólo su propia bohemia, que nunca llegó a los últimos abismos, la que inspira los versos de *Invierno.* La de muchos contemporáneos suyos está implícita en ellos. Y dos años después, en la primera edición de *El mal poema,* 1909, incluye dos homenajes a dos hombres, dos compañeros, dos víctimas de esa vida, de ese choque entre el ideal artístico, el ensueño alucinado y la realidad

---

(16) Cito por la edición de Editorial Juventud (Colección «Libros de Bolsillo Z», núm. 167, Barcelona, 1969, p. 17).

(17) Discurso leído el día 28 de mayo de 1967 en su recepción pública por el Excmo. señor don Alonso Zamora Vicente. Real Academia Española. Madrid, 1967, pp. 66-67.

(18) En «Vida de Antonio Machado y Manuel», Rialp, Madrid, 1947. Cito por la reedición en la colección «Austral», núm. 1.135, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1952, pp. 91-92. (Véase en este capítulo VII del libro hasta la página 95).

social nada poética. El más famoso de los dos textos es *A Alejandro Sawa (Epitafio)*, ejemplo admirable de concisión, que ahonda y depura la emoción. Sevillano también, nacido en 1862, Alejandro Sawa y Martínez había muerto, en Madrid, en ese mismo año 1909. Luis S. Granjel, quien se ha ocupado con detenimiento de este «raro» olvidado, señala que en su juventud era «miembro ya de una bohemia mísera y orgullosa, a la que fue fiel hasta la muerte», y también destaca a su hermano, Manuel Sawa, que «gozó de particular popularidad entre los bohemios aprendices de escritor», transcribiendo el retrato que de él —de Manuel Sawa— hace Ricardo Baroja en su *Gente del 98,* y al que pertenecen estas palabras: «Manuel Sawa, hombre clásico de la Puerta del Sol, no era literato, no era artista, no era nada. Nada más que bohemio. Bohemio desde las puntas de sus botas destrozadas hasta el colodrillo», afirmando finalmente que «la bohemia le mató», tras haber señalado que su triste final no fue un caso único: «¡Pobre Manuel Sawa, sucumbió como tantos otros!» (19). Recuerda Granjel las reencarnaciones librescas de Alejandro Sawa, la de Baroja en *El árbol de la ciencia* (bajo el nombre de Rafael Villasús) y la de Valle-Inclán en el Máximo Estrella, protagonista, antihéroe de *Luces de bohemia,* y concluye: «Posiblemente quien mejor acertó a definir la vida de Alejandro Sawa fue Manuel Machado cuando escribió de él: / «Jamás hombre más nacido / para el placer, fue al dolor / más derecho. / Jamás ninguno ha caído, / con facha de vencedor / tan deshecho. / Y es que él se daba a perder / como muchos a ganar. / Y su vida, por la falta de querer / y sobra de regalar, / fue perdida» (20). En su libro póstumo, *Iluminaciones en la sombra,* escribe el propio Alejandro Sawa: «Esta tortura de vivir en el café y en la calle, — ¿por qué no habría podido condenárseme a otros lugares de destierro?» (21), y Zamora Vicente, en su estudio ya citado —en que también destaca y reproduce el poema-epitafio de Manuel Machado— así lo presenta: «Alejandro Sawa, otra sombra en loca carrera hacia el olvido. Lo que no pudo su esfuerzo, su anhelo de permanencia, lo la conseguido esta alharaca nocheniega por los callejones del Madrid austriaco, por las Delegaciones de policía, por las tabernas escondidas. Alejandro Sawa ya no es otra cosa que Máximo Estrella, ciego, atravesador de la madrugada madrileña camino de la muerte» (22).

---

(19) En el capítulo XI «Deambulando» de «Gente de la generación del 98», edición citada en nota 16, pp. 78-79.

(20) En el artículo «Maestros y amigos del 98: Alejandro Sawa» (Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 195, Madrid, marzo 1966, pp. 430 a 444).

(21) Madrid, 1910, p. 231.

(22) «Asedio a 'Luces de Bohemia'»..., edición citada en nota 17, p. 35.

A otro de los hermanos Sawa, a Miguel, también dedicó otro poema-epitafio Manuel Machado: el soneto en eneasílabos titulado *Miguel Sawa,* que se publicó en la sección *Semblanzas póstumas* del libro *Canciones y dedicatorias* (1915).

Mucho menos conocido que *A Alejandro Sawa* es el otro poema aparecido en *El mal poema, A José Nogales, muerto.* Compuesto de cuatro cuartetos en eneasílabos, y uno de sus más claros ejemplos de prosaísmo poético. También andaluz —de Aracena (Huelva)—, autor del famoso cuento *Las tres cosas del tío Juan,* José Nogales murió en Sevilla en 1908. Aunque sin mencionar expresamente la bohemia, sí, en cambio, se denuncia la dura batalla del arte, la difícil posición del artista frente a la incomprensión, y hasta la crueldad, general. Coincidencia con *Invierno* (aunque con una crítica más atenuada, menos explícita) y con *Prólogo-epílogo,* con el que todavía es mayor esa diferencia, pero con el que guarda la semejanza de la misma frase hecha («irse con la música a otra parte»), final de poema en *A José Nogales, muerto:* «Silba en el aire ya la bala / que nos ha de matar, y en tanto / ciega nuestros ojos un llanto / de despedida. En la hora mala / de tu partida, compañero, / nos preguntamos unos a otros / cuándo nos tocará a nosotros... / Psicología de torero. / Es bien cruel, bien española, / pero divierte a la canalla, / y hay que seguir en la batalla / mientras tu huesa queda sola. / ¡Valiente soldado del Arte, / adiós, que luego nos veremos!... / También nosotros pronto iremos / con nuestra música a otra parte» (23).

El mundo de la bohemia, de los cafés, de las redacciones de los periódicos, del aguardiente y las tabernas, y también de la muerte, reaparece, se concentra en el poema publicado en *Canciones y dedicatorias* (1915), *En la muerte de José Palomo Anaya,* una de las dos «Semblanzas póstumas» —la otra es la citada de *Miguel Sawa*— de dicho libro. Y es el poema que pone fin al volumen *Dedicatorias,* de 1924, y a *Poesías...* del mismo año, incluido, por supuesto, también en *Dedicatorias.* Escrito asimismo en eneasílabos, *En la muerte de José Palomo Anaya* agrupa sus diecisiete versos de la siguiente manera: cuarteto, serventesio, serventesio y quinteto. Las menciones concretas de dos periódicos subrayan, proclaman, el madrileñismo del poema; periódicos con los que estuvo ligado Machado: en *El Liberal* colaboró desde 1915, y en sus páginas publicó artículos y poemas (muchos de esos artículos de 1916, 1917 y 1918 pasaron a for-

---

(23) Aunque incluido inicialmente en «El mal poema», este poema pasó a formar parte en las «Poesías completas», en el volumen «Poesía. Opera omnia lyrica», del título «Dedicatorias». (En realidad, ya figuraba en la sección «Dedicatorias» de la primera edición de «El mal poema», 1909).

mar parte de los volúmenes *Un año de teatro* y *Día por día de mi calendario: memorándum de la vida española en 1918*, respectivamente). En *Los Lunes del Imparcial* aparecieron poemas como *Ultima* y *La canción del alba*.

El texto de *En la muerte de José Palomo Anaya* es el siguiente: «Conocí a un joven delgaducho, / bigote negro, tez quebrada...; / con una luz en la mirada / de un no sé qué... — Trabaja mucho... / Y he visto máquinas de imprenta, / y gente que toma café / en una postura violenta / y que lee donde no se ve. / Y rememoro, opalescentes, / las altas horas azuladas...; / y los pésimos aguardientes / de las tabernas mal cerradas. / Y de pronto —como os lo digo—, en *El Imparcial* o *El Liberal*, / leo que a nuestro pobre amigo / se lo llevó el terrible mal. / ... Y lloro, comprendo y maldigo.»

Aunque no incluido en *El mal poema* pertenece al mismo universo de este libro, con el mismo «aguardiente» de *Yo, poeta decadente...*, de *La canción del alba*, hermano del «alcohol», del poema del mismo título, del «ajenjo» de *Cordura*, del «vino» de *Internacional* y *Nocturno madrileño*, de la «manzanilla» de *Retrato*. Y, con *A Alejandro Sawa* y *A José Nogales, muerto*, forma la más importante trilogía de sus epitafios poéticos, de sus elegías de artistas, de hombres deshechos por la vida y la muerte. Frente a la sobriedad lapidaria del primero, con su emoción oculta, bridada y hecha mármol clásico, *En la muerte de José Palomo Anaya* se inclina hacia lo patético, hacia un tono confesional, subjetivo, que crea ya el empleo de la primera persona («conocí», «he visto», «rememoro», «como os lo digo», «y lloro, comprendo y maldigo»), ausente por completo en *A Alejandro Sawa*, desprovisto también de toda imaginería modernista que hace su aparición en *En la muerte* («y rememoro, *opalescentes*, / las altas horas *azuladas*..., / ») (El subrayado es mío). Y como en la mayor parte de *El mal poema* sobresale el carácter prosaico —deliberado, voluntario, necesario en tales poemas narrativos y descriptivos— (prácticamente todo el poema, con las excepciones señaladas: más aún que en *A José Nogales, muerto)*. La base, la raíz realista de esta poesía: «Trabaja mucho... / Y he visto máquinas de imprenta, / y la gente que toma café / ...», etc., hasta esa máxima concesión a la realidad de incluir los títulos de los dos periódicos madrileños.

En la primera edición de *Soledades*, Antonio Machado incluyó un poema titulado *Invierno*, descriptivo y paisajístico, sin las connotaciones históricas y sociales del de Manuel.

De los otros poemas de *Hablado* (25), *Peregrino* —que, como he indicado, perderá después su título— está más cerca, en sus ocho ver-

sos, del simbolismo de poemas de *Alma* como *Los días sin sol, El jardín gris, Mariposa negra, Eleusis, Lirio,* etc. La inseguridad de la vida, el desconocimiento y la incertidumbre del futuro, la limitación al presente, un cierto escepticismo, se entrelazan en estos pocos versos que desde el «yo» se ensanchan y universalizan hasta la existencia humana, la común peregrinación: «Peregrino, peregrino, / que no sabes el camino: / ¿dónde vas?» / «Soy peregrino de hoy, / no me importa dónde voy; / ¿mañana?... ¡nunca, quizás!» «Admirable peregrino, / todos siguen tu camino». Peregrino que ya había aparecido en *La voz que dice...* de Caprichos: «Ven, pobre peregrino...».

Antonio Machado había titulado *Del camino* una de las partes de *Soledades* (1903), en donde el poeta aparece como «caminante viejo» (en el poema número XV de la serie, el que empieza «Me dijo un alba de la primavera»), pero no como «peregrino». Más tarde incluirá, también en *Soledades, El viajero.* Y el verso de Manuel «que no sabes el camino» parece precedente del «caminante, no hay camino», de *Proverbios y cantares.*

Ultima y *Paz* son dos nuevos textos de confesión en primera persona, de autobiografía espiritual, muy cercanos a los grandes autorretratos del poeta: al anterior *Adelfos,* a los inmediatamente posteriores *Retrato, Prólogo-epílogo, Yo, poeta decadente...* Lo que ya anunciaban, en 1905, *Nocturno madrileño* y *Mutis,* en *Caprichos.* Siete endecasílabos y cuatro alejandrinos componen *Paz* —más tarde, *¡Paz!*—, que ofrece el cansancio de la lucha, pero no para anegarse en el nihilismo, sino mostrado desde el anhelo de la bondad, de los sentimientos profundos y verdaderos, del ansia de paz y de fe, de una sabiduría que calme y colme, frente a la duda, el desasosiego, la insatisfacción. El deseo de trascendencia se hace explícito en el penúltimo verso. Machado sigue el camino que se inicia en la última parte de *Caprichos,* en poemas como *Se dice lentamente, La voz que dice...* y *Kyrie eleyson.* Y es el anuncio, la anestesia de *La buena canción,* título de un soneto y de la última parte de *Alma. Museo. Los cantares:* final muy significativo de un volumen que recopila su producción anterior y anticipa la siguiente.

Con su predominio afectivo, que se traduce lingüísticamente en su abundancia de exclamaciones, con el polisindeton —y anáfora, por iniciar los versos—, que va desgranando, como en una letanía, primero todo lo presente, lo que ya no sirve y quiere abandonar, y, a continuación, todo lo anhelado, lo nuevo, lo puro y sencillo, *Paz* es un interesante texto de profunda raíz emotiva y de estructura antitética, que supone casi una profecía de la evolución vital de su autor, aun-

que todavía en estos años esta inclinación hacia el Verlaine de *Sagesse* aparece sólo como aislados —pero muy significativos— remansos en medio del temporal predominante. Lo que prueba la aparición, dos años después, de *El mal poema,* pero incluso en este libro un camino de renunciación, de sensualidad y de incredulidad, es también una incitación a seguir y un saber seguro: el de que para llegar tendría antes que perderlo todo, como en el poema *El camino.* Es cierto, sin embargo, que la primacía, en este volumen, la tiene «el mal poema», no el Verlaine de *Sagesse* o de *La bonne chanson,* sino el de *Chansons pour elle.* Y *Paz* no fue incluido por Machado en esta primera edición de *El mal poema.* Veamos su texto: «¡Qué harto estoy de luchar!... Tirar a un lado / el puñal y el revólver y la espada, / y el mentir y las uñas aceradas, / la sonrisa falsa, y el veneno... / ¡Y ser un día bueno, bueno, bueno! / Y reír de alegría, y llorar de dolor, / ¡y amar el agua clara sin sabor ni color! / ¡Y la sencilla paz de los días iguales! / Y las amables sutilezas de / *una creencia antigua en cosas inmortales, / que nos permita un inocente «yo sé»* (el subrayado es mío).

Destaquemos esta reaparición del «veneno» —con toda su negativa carga semántica— presente en el *Nocturno madrileño* («De un cantar veneno, / como flor de adelfa»), aparecido en *Caprichos* (1905) e incorporado posteriormente a *El mal poema.* Y, en el lado opuesto, el verso «¡Y ser un día bueno, bueno, bueno!» es ya el preludio de *La buena canción,* de los dos sonetos agrupados bajo el título *Sé buena...,* colocados casi al final —en penúltima posición— de *Alma. Museo. Los cantares.* Y todo el poema es inmediato precedente de dos versos de *Yo, poeta decadente...:* «... de tanta canallería / harto estar un poco debo, / ...».

Ultima es el más largo de estos cuatro poemas de *Hablado* (cuarenta y ocho octosílabos), y como *Invierno,* fue incluido por Machado en la primera edición de *El mal poema* (1909). Escrito igualmente en primera persona, es otra muestra más de su necesidad de confesión, pero, por su extensión, ofrece una mayor complejidad y riqueza temática que *Paz.* Veamos primero su texto completo, para proceder después a su análisis:

«Ya me ha dado la experiencia / esa clásica ignorancia / que no tiene la fragancia / del primero no-saber. / ¡Oh, la ciencia de inocencia! / ¡Oh, la vida empedernida!... / Desde que empezó mi vida / no he hecho yo más que perder. / Ya mis ojos se han manchado / con la vista de lo feo... / No creía, y ahora creo / en todo y en algo más. / He querido serlo todo / y ya ni sé si soy algo... / De lo que dicen que

valgo, / no me he creído jamás. / Escritor irremediable, / tengo la obsesión maldita / de la vil palabra escrita / en el odioso papel... / Y mi ingenio ¡el admirable! / en mi martirio se ingenia. / Con él y mi neurastenia, / llevo el alma a flor de piel. /

Apenado sin dolores, / libertino sin placeres, / amoroso sin mujeres, / y rendido sin reñir... / Ando, amante sin amores, / con mi juventud podrida, / por la feria de la vida / sin llorar y sin reír. /

La gloria... para mañana. / El dinero... Yo no quiero / placeres por mi dinero... / la voluntad ¡es verdad!; / con ella todo se gana, / borra montes, seca pontos... / Yo no he visto más que tontos / que tuvieran voluntad. /

Y ahora, en mitad del camino, / también me cansa el acaso. / Perdí el ritmo de mi paso / y me harté de caminar. / La voluntad y el destino / diera por una biboca. / —Y yo... —Tú, calla. Tu boca / es sólo para besar».

En las dos primeras octavillas el poeta despliega temas como la experiencia de la vida, la ignorancia que no es la inocencia primera, el constante perder, la fealdad, el escepticismo: todos ellos presentes desde *Adelfos* hasta *El mal poema*, y no ausentes del todo en su poesía posterior. El verso «no he hecho yo más que perder» muestra el desencanto, la amargura de una vida que se siente en parte arruinada, cuesta abajo, y anuncia los dos versos siguientes desilusionados de *Prólogo-epílogo* «Luego, la juventud que se va, que se ha ido, / harta de ver venir *lo que, al fin, no ha venido»* (el subrayado es mío). Además, Machado contrapone al escepticismo en su propio valer a la incredulidad en sí mismo, de los cuatro últimos versos de la segunda octavilla, contrapone —repito— una nueva fe, una nueva creencia («... y ahora creo en / todo y en algo más»), que no es la de la ambición y los triunfos personales. Pero todavía esta nueva actitud aparece muy débil y pequeña, abrumado por su hastío y su «neurastenia» (como él mismo escribe). Palabra que encontramos en la estrofa tercera, la que testimonia su «obsesión» —que no vocación— de la escritura; importante revelación ésta: Machado denuncia esa constante, irrefrenable literaturización de su vida, y lanza sus denuestos contra la palabra («vil»), contra el papel («odioso»), que le encadenan, que le esclavizan. Casi una tentación masoquista muestran los versos «Y mi ingenio, ¡el admirable! / en mi martirio se ingenia». Vanidoso, a pesar de todo, por encima de todo fracaso, el ingenio artístico hurga en las heridas, se satisface con el espectáculo de la ruina, del hastío y de la abulia, y hace de él su materia. Señala esa indomable pasión del escritor, y muy concretamente del poeta, para quien

su propio vivir, su farsa y su drama, son su primer y gran tema. Y, así, la cuarta octavilla desgrana todos los aspectos, los perfiles de su situación vital, de su vida hecha de negaciones, de ausencia, o de presencias degradadas, envilecidas («con mi juventud podrida»). Unamos este «podrida» al «lo feo» de la segunda estrofa, y sólo con estas palabras tenemos ya un cuadro bastante expresivo del talante espiritual de su autor al escribir el poema, del que será predominante en todo *El mal poema:* un desequilibrio moral, anímico, entre la literatura y la vida, que justifica el «mi neurastenia» de la tercera estrofa (y recordemos que en la sección *El mal poema* de *Caprichos* (1905) un poema se titula *Neurastenia,* suprimido, por cierto, más tarde de uno y otro libro). «Podrida» se corresponde con «Mentira, química, muerte» de *Alcohol,* otro poema también incluido inicialmente en la misma sección de *Caprichos,* y en otro de la misma serie, *Prosa,* ya estaba la fealdad («de lo pobre y lo feo», «y las mujeres feas»: estos últimos repetidos en *La canción del alba,* poema publicado por primera vez en 1910.

También reaparece en *Ultima* el tema de «la gloria», pero con una actitud muy distinta a la de *Adelfos:* si en este poema era una de las pocas realidades que el poeta afirmaba, e incluso exigía orgullosamente («Gloria..., ¡la que me deben!»), ahora ni siquiera ella es motivo de afirmación presente, y escépticamente la deja «para mañana».

Tampoco sirven, colman, sacian los placeres comprados; y la voluntad —de nuevo, la relación con *Adelfos*— no es que esté muerta, pero, aunque viva, es escarnecida al unirla a la tontería, bajándola de su alto y secular pedestal, e intensificando el proceso degradador con su intención de darla «por una bicoca»: la frase hecha, popular, coloquial, baja al nivel de la calle a los dos términos altisonantes, a las dos majestuosas, casi divinas, presencias de «la voluntad« y «el destino». Todo es cansancio, deseo de cesar de parar: la vida o camino, tema, metáfora, que se unen a *Peregrino* y anticipan *El camino* (en *El mal poema,* 1909).

Pero Machado no termina el poema con su monólogo, sino que introduce finalmente una voz que nada más surgir, sin tiempo a expresar más que su yo, es cortada brusca, casi brutalmente, por la del poeta, que le manda callar y la reduce a ser boca, objeto «para besar». El dominio del hombre, cierta misoginia, que se acentuará en *Prólogo-epílogo,* brotan de estos versos finales, que ponen una nota cínica, desgarrada, a la confesión. Unidos placer y mujer, mujeres para besar o ser besado, como ya estaban en *Encajes,* como reaparecían en *Caprichos (Rosa, Una estrella,* entre otras), como hemos visto en este mis-

mo *Alma. Museo. Los cantares (La diosa, Aleluyas madrigalescas a una amiguita, Madrigal a una chica...)*, y así seguirán en nuevos textos de *El mal poema: Chouette* («... Y si la nena / es bonita, ¡ya está! / La noche pasa, / y el nuevo día llega»), *Mi Phriné* («Es hermosa. / Sabe ser, / a ratos, voluptuosa / y querer, / o no querer»), *Internacional* («Si hoy estoy / abrazando a mi querida, / no hablemos más que de hoy...»). Una nueva actitud mostrará el soneto *La buena canción*, los dos de *Sé buena...*, y *Despedida a la Luna*, todos ellos en la parte que sigue a *Hablado* y última de *Alma. Museo. Los cantares.*

La buena canción, esta última parte de *Los cantares* y, por tanto, de todo el volumen, consta de nueve poemas: *La buena canción, Intermezzo, Despedida a la Luna, Es la mañana, Vagamente, La voz que dice, Kyrie eleysson, Sé buena...* y *Domingo.*

De ellos, *La voz que dice* y *Kyrie eleysson* se habían publicado en *Caprichos* (1905), y a este libro volverán defintivamente, junto a los otros siete. Todo el apartado se integrará así en un solo libro —del que ya procedían dos poemas—, del mismo modo que los cuatro de *Hablado* pasarán a formar parte de *El mal poema. Despedida a la Luna* había aparecido en la revista *Renacimiento*, en el mismo año del libro, en el número correspondiente a abril de 1907. El homenaje a Verlaine —título de la sección y del primer poema— no puede ser más explícito, pero homenaje, además, que implica una clara e inequívoca posición: al elegir al Verlaine de su tercer libro (1870), al poeta que acaba de casarse con Mathilde Mauté y en *La bonne chanson* vierte su alegría, su amor, la paz y la felicidad, Manuel Machado se coloca en una situación similar, al menos en el deseo, en la búsqueda y la necesidad. La presencia de la Luna en el título del tercer poema lleva también hasta *La Lune blanche*, en donde Verlaine la ve, no llenándole de melancolía —como en *Fêtes galantes*, del año anterior: 1869—, sino introduciendo en su corazón «un vaste et tendre apaisement» que «semble descendre / du firmament / que l'astre irise...». En *Despedida a la Luna* escribirá Machado: «Alegre el río retrata / el cielo, verdece el suelo, ...»; en *Es la mañana:* «Luz inocente / de paz y amor, / cielo riente, ...», y en el segundo soneto de *Sé buena...* empieza así: «Y, en una dulce convalecencia, una mañana / limpia y azul —como tus ojos— una / de esas mañanas de cristal y grana, / que aún dejan ver el pálido semblante de la Luna...». Comunión del hombre y la naturaleza, como escribe Verlaine en *Donc, ce sera...:* «Donc, ce sera par un clair jour d'été: / Le grand soleil, complice de ma joie. / Fera, parmi le satin et la soie, / Plus belle encore votre chère beaute». Escribe Machado en *Intermezzo:* «Cuando sea mi vida, / toda clara y

ligera / como un buen río que corre / alegremente a la mar ignota que espera, / lleno de sol y de canción... Y cuando / brote en mi corazón la primavera, / serás tú, vida mía, la heroína / de mi nuevo poema... / Una canción de paz y amor, al ritmo / de la sangre que corre por las venas... / Una canción de amor y paz. Tan sólo / de dulces cosas y palabras. Mientras... guarda la llave de oro de mis versos / entre tus joyas. Guárdala y espera». Junto a la suntuosidad modernista de «la llave de oro» y «tus joyas», la claridad —como hemos visto en el poema de Verlaine: «un clair jour d'été»... y la dulzura, que también se encuentra en la última estrofa del mismo poema: «Et quand le soir viendra, lair sera doux / Qui se jouera, caressant, dans vos voiles, / Et les regards paisibles des étoiles / Bienveillamment souriront aux époux». Este poema fue traducido por Manuel Machado (24).

Y, aunque en 1907 Manuel Machado no se había casado todavía, en *Despedida a la Luna* se refiere a la esposa (es la tercera estrofa: «Todas mis ternuras son / para mi joven esposa, / que es la mañana de rosa / que nace en mi corazón»), con lo que aún se acerca más al poeta francés, quien, al nombrar a la suya, a los esposos, en *La bonne chanson*, no hace más que reflejar en sus versos su reciente matrimonio (25).

La buena canción, que abre la sección y le da título, es el anhelo reiterado de paz, que ya se anunciaba en *La voz que dice*... (en *Caprichos*, 1905): «Yo sé el solo rincón de paz...», «... En el jardín, las gracias / de la paz hallarás, y descanso...», y reaparece en el poema casi inmediatamente anterior —entre los dos sólo está el breve *Peregrino*— de *Alma. Museo. Los cantares:* el precisa y significativamente titulado *Paz:* «¡Y la sencilla paz de los días iguales!». En *La buena canción* es el punto de partida, el deseo ardiente y, además, la fusión con el amor y la naturaleza en una glosa amplificadora de la «soleá» popular que Machado coloca al frente de su soneto: «Vente conmigo y haremos / una chocita en el campo / y en ella nos meteremos», que es una de las recogidas por su padre en *Cantares flamencos:* «Vente

---

(24) En el volumen «Fiestas galantes. Poemas Saturnianos. La buena canción... y otras poesías. Traducidas al castellano por Manuel Machado». Prólogo de Enrique Gómez Carrillo, Madrid, sin fecha, pp. 97-98. (El hispanista Gordon Brotherston da la fecha de 1908 para esta traducción en su importante libro «Manuel Machado. A Revaluation», Cambridge, At the University Press, 1968, p. 143. Incomprensiblemente, aún no existe edición castellana de este trabajo fundamental). (Alfredo Carballo, por su parte, siguiendo a Díez-Canedo, da la fecha de 1910 en su también importante «Alma. Apolo», citado en nota 13).

(25) Para las relaciones Verlaine-Manuel Machado véase el reciente y magnífico libro de Rafael Ferreres «Verlaine y los modernistas españoles» (Gredos, Madrid, 1975), estudio ya imprescindible para este tema; junto al capítulo VIII «Manuel Machado», que interesa aquí ahora, es fundamental el IV, «Aportaciones de Verlaine a los modernistas».

conmigo y jaremos / una chosita en er campo / y en eya nos meteremos», así, con esta transcripción casi fonética (26).

Manuel Machado va a concretar, a localizar en la tierra andaluza el paisaje de su poema, que así se traslada de su motivación literaria francesa a la realidad vivida del poeta, a su entrañable geografía lírica y amorosa. Eulalia no era aún su mujer, pero el poeta dice —sin nombrarla, que su amor —«un amor sólo y grande»— «... aguarda siempre, y sin quemarnos arde!»... A un tema literario, a un poema cuyo título apuntaba al homenaje a la poesía verlainiana, Machado sabe darle el acento personal, el sello inconfundible con la presencia de *«la copla* entre los cañaverales» y «el azul turquí del *cielo mío»* (los subrayados son míos), en donde la vida y la verdad del cantar popular, de la copla andaluza, y la fuerza del posesivo —en final de verso y de estrofa— subrayan algo muy propio e inconfundible: «¡Oh la paz! ¡Oh la paz! ¡Oh la bendita / paz de un paisaje matinal...! ¡Cristales / de mi ventana al campo...! ¡Oh la chocita / de la copla entre los cañaverales! / Frente al sol generoso, junto al río / sonoro, en plena gloria de la vega / andaluza —gitana que se entrega—, bajo el azul turquí del cielo mío. / ¡Y un amor solo y grande, aquel primero / que floreció en la senda, tan seguro / que aguarda siempre, y sin quemarnos arde!... / ¡Aquel primer amor, que fue el lucero / de la mañana y brilla ahora tan puro / en la seda tranquila de la tarde».

Además de la personalización, del latido popular, con la inserción de «la chocita» de la «copla anónima», no faltan las notas cultas, la huella modernista: «el azul turquí», la metáfora, «la seda tranquila de la tarde», la sensación auditiva del «río sonoro».

El tema central de la paz continúa en *Intermezzo* («Una canción de paz y amor... / ... Una canción de amor y paz»). Y también en *Es la mañana* («Luz inocente / de paz y amor, / ...»), en el segundo soneto de *Sé buena...* («Pasearemos la gloria —dulce paz sin victoria...»), en *La voz que dice...* y en *Kyrie eleysson,* y, alusivamente, en *Despedida a la Luna:* «... por la ventura posible, / y por la dicha segura, / y por la tibia dulzura / de un amor más apacible». Amor, dulzura, sencillez, bondad, paz: notas que se van armonizando, que van formando la nueva sinfonía presente o deseada, siempre en contraste con la música chirriante, orgiástica, de la otra orilla vital y poética. Todos los poemas surgen desde la primera persona —con la excepción de *Sé buena...,* que es la segunda, pero complementaria, necesaria—, desde la voz del poeta, que opone pasado-presente o pasado-futuro, que insiste en el vacío,

---

(26) Antonio Machado y Alvarez: «Cantes Flamencos», Colección «Austral», núm. 745, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947, p. 39.

en la mentira de su «otro» vivir, y canta la felicidad conquistada o anhelada, la paz poseída o sonada.

El poema que marca más claramente la oposición ayer-hoy, con clara condena para el primero, es *Despedida a la Luna* —el más largo, por otra parte, de esta serie—. Machado utiliza el pretérito indefinido o pasado absoluto *(fui, amé, tuve, embriagué...)* para mostrar, sin la menor duda, el fin de aquellas acciones, como todo aquello ya no es, no lo ama, no lo tiene, no le embriaga. La última parte del poema se sitúa en el presente, y su palabra se hace auroral, luminosa, de comunión con la naturaleza, de cántico jubiloso. Es importante constatar este contraste entre los poemas urbanos, de la noche y el alcohol, de la bohemia y la fealdad (que si cantan al alba es identificándola con «las manos sucias / y los ojos ribeteados»), con esta poesía del campo, del amanecer y la mañana, que corresponde a una situación anímica completamente distinta, a lo que quiere ser un amanecer esperanzador. Machado insiste en que lo primero era sólo apariencia de vida, algo falso y prestado. Al final de *Despedida a la Luna,* Machado presenta, en cambio, un paisaje idílico, luminoso y riente, que corresponde perfectamente con el nuevo paisaje de su alma, y todo él reflejado en sus ojos; interior y exterior unidos, fundidos, tras la purificación; casi, como en las vías místicas, la «purgatio» como etapa previa, necesaria, antes de la «illuminatio»: «De tonos negros y rojos / limpiándose el alma va. / Mira el paisaje que está / en el cristal de mis ojos / Es el campo y amanece; / los árboles se cimbrean, / y, orgullosos, cabecean / al despertar, y parece / que de cantar tienen gana, / y que se tienden de risa / las mieses bajo la brisa / alegre de la mañana. / Alegre el río retrata / el cielo, verdece el suelo, / y al aire, al campo y al cielo, / dice con su voz de plata: / ...». Y en la estrofa siguiente, y última del poema, Machado proclama la importancia de la bondad, de la claridad. Es como la sentencia final que da un claro tono moralizante al poema: «Vivir es supremo bien / y mejor que inteligente, / hay que ser bueno y valiente, / mirar claro y hablar bien». Repudia, así, en estos versos la tentación de la abulia, el abismo del nihilismo; opone a las negaciones rotundas, vitales afirmaciones, empezando por la primera, que muchos años después, en 1951, un novelista, Zunzunegui, utilizaría para título de una novela.

La apelación a la claridad, a la bondad, es principio sustentador de estos poemas: en *Intermezzo* veíamos que el poeta comienza deseando, presintiendo «Cuando sea mi vida / toda clara...»; y a la mujer pedirá también bondad: «Sé buena. Es el secreto», repite dos veces en el primer soneto de *Sé buena...;* y la bondad es la verdad,

la sincera hondura, y no la superficialidad, la vacuidad, como declara en ese mismo primer cuarteto: «Sé buena. Es el secreto. Llora o ríe de veras. / Que se asome a tus ojos y a tus labios de grana / la ternura de tu corazón sin las hueras / flores de trapo de la retórica vana».

El poeta deja atrás, en *Despedida a la Luna,* esa «vida», que no era vida, ese tiempo malgastado, perdido, que va concretando, sintetizando en actividades juveniles, especialmente amorosas, con las que jugó al amor y a la vida, pero siempre disperso, desarraigado, y con una tristeza nunca vencida: «Tuve amores..., amoríos / pasajeros, más que flores, / amores que no eran míos, / ni siquiera eran amores». «Dejé el vagar infeliz / y la tristeza infinita / de un vivir cosmopolita / sin amparo y sin raíz, / ...», e incluso, llega hasta la alusión más personal: «Volví de París...» y también el recuerdo de los poemas más característicos de *Caprichos,* «De la historia de Pierrot», identificándose, además, con el vivir del personaje: «... y he puesto ya en el olvido / mis venturas de Arlequín».

La identificación de la nueva, la verdadera vida con la claridad, con la luz pura, auroral, hace que sean la mañana y la primavera las preferidas en estos poemas, frente a la noche y el otoño. En *La buena canción,* el poeta comenzaba cantando, exaltando, «... ¡oh la bendita / paz de un paisaje matinal!...»; en *Intermezzo:* «... Y cuando / brote en mi corazón la primavera»; en *Despedida a la Luna,* al principio y al final: «Todas mis ternuras son / para mi joven esposa, / que es la mañana de rosa / que nace en mi corazón», y «Es el campo y amanece»; en *Kyrie Eleisson:* «Y que un paisaje matinal, y que una buena / esperanza nos den la alegría piadosa...»; en *Sé buena...* (segundo soneto): «Y, en una dulce convalecencia, una mañana / limpia y azul —como tus ojos— una / de esas mañanas de cristal y grana, / ...»; finalmente, todo el poema —desde el mismo título— *Es la mañana,* que, por otra parte, posee —como *La buena canción* e *Intermezzo*— notas intensamente sensoriales, característicamente modernistas: «Es la mañana / El Sol está / —nácar y grana— / peinado ya. / Y el campo, ahora, / dora y colora. / Su oro deslíe / en el azul. / El río ríe. / La brisa, el tul / nocturno pliega. / ... Y, huyendo, juega. / Luz inocente / de paz y amor, / cielo riente, / santo calor, / bálsamo amable, / inenarrable. / Clara mañana, / tu luz así / —nácar y grana— / descienda a mí. / Y que yo sea / bueno... Y que crea». Y tras ese despliegue de sensorialidad, de juegos y contrastes de color, el anhelo, la petición finales de bondad y fe; la necesidad de armonizar ese paisaje natural con su talante anímico: bondad y fe que se correspondan con inocencia,

paz y amor, que están reunidos en la luz. Del mismo modo escribe en el segundo soneto de *Sé buena...*: «Y diría el agua pura nuestra sencilla historia».

Destaquemos en *Es la mañana* el magnífico acierto visual, la hermosa imagen modernista: «Su oro deslíe / en el azul», pasando inmediatamente a la imagen auditiva, con aliteración incluida, «el río ríe». El azul y el oro están, asimismo, en *Sé buena...*, pero ahora trasladados a la mujer: «Con tus ojos azules y tu pelo de oro», pero el poeta no la reduce a una criatura meramente literaria, a una criatura angelical, casi ideal, y, finalmente, destaca en ella el rojo de sus labios, la presencia humana, sensual, que evita la evasión de la realidad y devuelve a una plena y humanística realidad amorosa. Aunque con una finalidad muy distinta, con una intención opuesta a la de sus «malos» poemas, el rojo —aunque en *Despedida a la Luna* ha escrito: «De tonos negros y rojos / limpiándose el alma va»— y los labios —tan constantes en sus retratos de mujer— siguen estando presentes, dicen elocuentemente que el poeta, que mira y busca por los caminos del alma, no se ha olvidado, no ha renunciado a la carne: «... Y tú conmigo, sola, / en el paisaje inmenso, en el aire fragante, / divinamente mudo, me tenderás, amante, / tus rojos labios como una roja amapola».

La dualidad, la contradicción, tan humanas, cobran en Manuel Machado un particular relieve. El hombre y el poeta se debaten entre opuestas atracciones e incitaciones, entre antagónicos tirones de la literatura y de la vida. Lo que en *Caprichos* ya aparecía, en *Alma. Museo. Los cantares* continúa y aumenta. Y reaparecerá en libros posteriores.

De estos poemas que componen *La buena canción* —con una misma tonalidad afectiva, en un mismo clima de liberación, purificación y espiritualización— destaca muy significativamente, por su independencia frente a los demás, *Vagamente,* que nos devuelve al Machado de la difícil frontera entre la vigilia y el sueño, al poeta que ronda y se asoma al pozo profundo y misterioso de la memoria, al incierto escenario de lo vivido o soñado. Ni la luz ni la noche, sino el reino de la penumbra de lo vago, confuso, borroso. Poema que debemos unir a *Eleusis* («no sé si dormido o despierto»), a una zona de su poesía que, desdichadamente, cultivó poco, pero cuyas pocas muestras son piezas fundamentales y valiosísima de toda su obra. *Vagamente,* además, aporta la modernidad de su metáfora inicial —repetida, como es tan frecuente en Machado, al final—, que habla de la despierta atención del poeta hacia lo nuevo, hacia algo que, como el «cine», estaba en su infancia, pero ya suponía para un espíritu joven y curioso una

fuente caudalosa de sugestiones, de posibilidades estéticas. Más tarde, en el volumen *Un año de teatro,* incluirá el ensayo *La cuestión del cinematógrafo,* en el que muestra su interés, su entusiasmo casi, por lo que, para muchos escritores, artistas, de su generación, no era un arte, sino un espectáculo popular de barracones de feria: «... ¿Cuál es el verdadero encanto del cinematógrafo? La vida. La representación viviente y animada de la realidad. Más que cromática, más que fonética, la vida es cinemática...», y unas páginas después —al final del mismo ensayo—, refiriéndose a España, exclama, con un entusiasmo ya sin paliativos: «... ¡cómo podría darse a conocer, y a admirar y a querer, por ese gran transportador de la vida que es el cinematógrafo!» (27). Veamos el texto completo de *Vagamente:* «En el cinematógafo / de mi memoria tengo... / En aquel agradable / rincón húmedo y bueno, / en donde está la talla serenando / el agua santa, eternamente fresco / y obscuro; en aquel patio de poesía / y escalofríos lleno; / junto a la sempiterna / fuente de mármol y canción... Recuerdo / yo vagamente cosas que ahora ignoro / si eran verdad o sueño. / En el cinematógrafo / de mi memoria tengo / cintas medio borrosas... ¿Son escenas / de verdad o de sueño?...».

Esa interrogación final no contestada, que acentúa más aún la atmósfera de incertidumbre, la madeja de recuerdos y sueños, trae inequívocos ecos becquerianos.

La mención de la «fuente» nos lleva de nuevo a las afinidades Manuel-Antonio Machado: antes de «las fuentes» de *Soledades,* Manuel Machado ya la había introducido en *Alma* (en el poema *El jardín negro,* y, si asimilamos a «fuente», «estanque», también en *El jardín gris).* Uno de los mejores aciertos del poema es la imagen «en aquel patio de poesía / y escalofrío lleno», con esa admirable concreción de lo vago, inefable, misterioso en algo tan concreto y tan andaluz como el patio. Brilla, una vez más, esa gran capacidad machadiana de convertirlo todo en realidades sensibles, en un mundo de objetos, que llaman a los ojos o al oído, al perfume o al tacto. Una poesía donde todo está vivo y próximo.

Con los poemas de *La buena canción,* Manuel Machado cierra toda una importante etapa de su poesía, en la que se inician prácticamente todos sus caminos. *Alma. Museo. Los cantares,* es, así, un título imprescindible, fundamental, que recapitula y prosigue. Su variedad temática, los distintos registros y tonos de su voz muestran a un poeta

---

(27) «Un año de teatro. (Ensayos de crítica dramática)». Biblioteca Nueva, Madrid, sin fecha. Incluye artículos publicados en «El Liberal» en 1916 y 1917 (Gordon Brotherston da la fecha de 1917 en su citado libro, p. 42. Alfredo Carballo, en cambio, en su también citada edición de «Alma. Apolo», la de 1918).

atraído por muy diversas incitaciones y dueño completo de una rica y amplia técnica, capaz de abordar —acertando— lo más tradicional y lo más renovador, la recreación de metros, estrofas, formas del pasado y la vanguardia de todas las innovaciones de su tiempo, de una poética que desde el presente marcha hacia adelante.

En un poema muy posterior, *Nuevo autorretrato,* con el que inicia su libro *Phoenix. Nuevas canciones* (1936). Machado define su obra y dice de ella certeramente: «Mi propia obra es sólo una polifonía / de gritos de mi tiempo, lentos o subitáneos, / que dio a veces el son a mis contemporáneos. / Oí la voz de todo: de la paz, de la guerra, / ...».

Y en el libro que seguiría, dos años más tarde, a *Alma. Museo. Los cantares,* en *El mal poema* (1909), continuaba Manuel Machado —desde su título y en sus más importantes poemas— uno de esos caminos ya iniciados, pero el contenido total del volumen confirmaba esa actitud tan suya de conciliar aspectos diferentes, distintas realidades o visiones distintas de la realidad.

EMILIO MIRO

Avda. de Portugal, 131, 6.º B
MADRID-11

LA EVOCACION DE JUAN RUIZ EN UNA POESIA DE MANUEL MACHADO

Manuel Machado contribuyó al conocimiento y valoración de la literatura medieval, y esto fue uno de los rasgos modernistas de su poesía (1). El propio autor era consciente de ello, y al fin de su vida lo recordó en estos términos: «También es cierto que yo fui el primero en poner, por entonces, sobre ei tablero los temas españoles —netamente españoles— con mis glosas de Berceo, del Arcipreste...» (2). Unamuno, que se debatía agónicamente con el Modernismo, lo reconoció desde muy pronto: «Las resurrecciones de la vieja España —«Alvar-Fáñez», del *Poema del Cid;* «Retablo», de Berceo; «Don Carnal» [es «Don Carnaval»], del Arcipreste de Hita [...]— son de lo más nuevo que Machado nos presenta. Viejo y nuevo en uno; de ayer, de hoy y de mañana; fuera de tiempo, es decir, eterno. ¿No es la poesía, en cierto respecto, la eternización de la momentaneidad?» (3).

En esta ocasión, voy a comentar una poesía que Manuel Machado publicó en *Caprichos*, libro aparecido en 1905 (4), en la que elabora un asunto cuya materia literaria asciende hasta el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita. La composición, que pudiera parecernos una experiencia de filología poética, obtuvo una buena acogida en la crítica. Además de la opinión mencionada del difícil Unamuno, en el mismo año de la aparición del libro, obtuvo una mención positiva de Manuel Abril, crítico de gran sensibilidad y también poeta.

---

(1) Este artículo recoge partes de mi libro «Los primitivos de Manuel y Antonio Machado», de próxima publicación. Véase mi estudio «Comentario de tres sonetos prerrafaelistas de Manuel Machado» en la obra colectiva «Doce comentarios a la poesía de Manuel Machado», Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1975, pp. 71-90. Mi libro «Rubén Darío y la Edad Media», Madrid, Planeta, 1971, trata un tema paralelo.

(2) Manuel Machado: «El 98 y yo», «Arriba», 13 diciembre, 1945, p. 5.

(3) Miguel de Unamuno, prólogo de la obra de Manuel Machado, «Alma. Museo. Cantares», Madrid, Librería de Pueyo, 1907, p. XIV.

(4) Manuel Machado: «Caprichos», Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1905, pp. 71-73.

Este escrito, en una reseña en cierto modo adversa a *Caprichos* por estimar que su autor repetía lo que había dicho con acierto en *Alma* (1902), sólo salva once poesías del conjunto, y entre ellas, esta de «Don Carnaval»: «Vengan en buena hora [...] encantadoras poesías, como «Se dice lentamente», «La hija del ventero», «Don Carnaval» (5). Vàmos, pues, a verificar el análisis de esta poesía culturalista, en la que coinciden los propósitos del Modernismo y el objetivo de revivir la verdadera tradición de la literatura que algunos críticos estiman propio de los escritores que se han querido aislar en el grupo de la generación del 98.

EL POETA ENHEBRA MOTIVOS DE JUAN RUIZ

El texto de la poesía en cuestión es el siguiente:

DON CARNAVAL

Vino en jarra... Picardía
y alegría... Don Carnal,
y como ahora nada sage,
viste un traje medioeval.

Pardas tierras, ancho llano,
tan liviano en su verdor,
que a tenderse en él convida
y a la vida, y al amor.

Dame un trago de tu vino,
¡oh divino Juan Ruiz!
Y tu sin melancolía
picardía nazca en mi.

Porque cante sólo el hombre,
sin más nombre. Y la mujer,
sin más norte ni deseo
ni otro empleo que querer.

Riámonos del que goza,
mozo o moza... Su furor
es ridículo. Y violento
el momento del amor.

Mas nosotros, que burlamos,
no evitamos su poder.

(5) Reseña publicada en «La Lectura, Revista de Ciencias y de Artes», año V, tomo III, Madrid, 1905, p. 670.

...Y ahora son a reír los otros,
y nosotros a querer.

Y doña Trotaconventos
en sus cuentos lo contó...
Que ella, aunque ya vieja y seca,
si hoy no peca..., ya pecó.

No es la primera vez que Manuel realiza una experiencia poética de esta naturaleza enlazando la obra moderna con la vida medieval: así tenemos «El rescate», romance aparecido en *Tristes y alegres*, 1894; «Castilla» (en relación con el *Poema del Cid)*, «Oliveretto de Fermo» (en el límite entre Edad Media y Renacimiento), ambas publicadas en *Alma*, 1902; y «Alvar-Fáñez» (también en relación con el *Poema del Cid)* y la *Glosa* de Berceo, que, desde las páginas de *Blanco y Negro* vinieron a parar a este mismo libro de *Caprichos*. Para el caso de «Don Carnaval», Manuel Machado se valdrá de procedimientos diferentes de los que había usado en estas otras poesías. En su aproximación al *Libro de Buen Amor* apenas usa del fácil recurso de los medievalismos léxicos, y su poema es cifra reducida de algunos de los numerosos motivos que se reúnen en el *Libro de Buen Amor:* el primero es el vino, del que resulta una actitud pícara y alegre ante la vida, cuyo fin es el amor en un sentido sexual, fuerza de un universal panerotismo, todo ello en el ámbito del desenfreno carnavalesco.

El poeta elogia el vino y el amor. Su interpretación del *Libro de Buen Amor* se apoya en la opinión de la crítica literaria más común en su tiempo, que es la manifestada por Menéndez Pelayo en la *Antología de poetas líricos castellanos* (6). Un párrafo de la misma puede servir de motivo a la poesía de Machado; según Menéndez Pelayo, el Arcipreste: «fue un cultivador del arte puro, sin más propósito que el de hacer *reír* y dar rienda suelta a la *alegría* que rebosaba en su alma aun a través de los hierros de la cárcel; y a la *malicia picaresca*, pero en el fondo muy indulgente, con que contemplaba las *ridiculeces* y aberraciones humanas, con quienes se reconocía cómplice de todas ellas» (7). He subrayado intencionadamente las cuatro expresiones que tienen su paralelo en Manuel Machado (versos 17, 2, 1, y 19, respectivamente); la idea de una complicidad del poeta (sea Juan Ruiz, sea Manuel Machado) con el pecado del

(6) El tomo correspondiente al Arcipreste de Hita fue el tercero, aparecido en 1892 con los textos escogidos. Cito por la edición de «Obras completas, Antología de poetas líricos castellanos», Santander, Aldus, 1944.

(7) Idem, p. 270.

Amor sostiene las estrofas quinta y sexta de la poesía moderna en correlación con la opinión del crítico literario. Es cierto, sin embargo, que la *alegría* de la poesía de Machado pudiera relacionarse con la alegría que manifiesta Juan Ruiz en varias ocasiones de su obra cuando declara, por ejemplo, en los comienzos de su libro de que el sabio recomienda que el hombre, a los cuidados que tiene en el corazón:

entreponga plazeres *e alegre razón*
ca la mucha tristeza *mucho pecado pon* (8).

Pero lo que no cabe admitir, sin el amparo de la interpretación de Menéndez Pelayo, es la mención de la *picardía*, palabra que no se encuentra documentada hasta 1525 y que en la poesía es efecto de la mencionada interpretación crítica.

Las muchas cuestiones que después de la *Antología de poetas líricos* ha suscitado la obra de Juan Ruiz no podían ser adivinadas por Manuel Machado; y una (y muy importante para la interpretación de esta poesía) es que el Arcipreste no es un autor aficionado al vino como lo habían sido los goliardos. Los consejos que le da don Amor al personaje de la obra son de que ande con tiento en el beber:

Es el vino muy bueno *del vino...*
muchas bondades tiene *en su mesma natura,*
al que de más lo beve *si s'toma con mesura*
toda maldat del mundo *sácalo de cordura:*
Por ende fuy [huye] *faze e toda locura* (9).

Pero este rigor de interpretación textual no lo tiene Manuel Machado, para el cual el vino y el amor, en contra de lo que aconsejaba el Arcipreste, van juntos complementándose.

Los otros datos históricos de la poesía de Manuel Machado son simples. Enlazar a Juan Ruiz con don Carnaval es sencillo y basta con conocer la parte del *Libro de Buen Amor* en que este personaje interviene activamente (estrofas 1067-1314); este *Don Carnaval* (verso 2) puede considerarse el único arcaísmo de la poesía, y en el título de la misma se cuida Machado de que figure a la manera moderna para que no confunda al lector actual.

---

(8) Juan Ruiz: «Libro de Buen Amor», ed. Joan Corominas, Madrid, Gredos, 1967, estrofa 44.

(9) Juan Ruiz: «Libro de Buen Amor», ed. citada, estrofas 548-549. Véase en particular Américo Castro, «La realidad histórica de España», México, Porrúa, 1954, pp. 389-394, en donde discute el asunto.

Por otra parte, si don Carnal abre la poesía, Trotaconventos la cierra; ella, en efecto, *cuenta cuentos* a todos, aunque propiamente sea ella *cuento* en el libro de Juan Ruiz. Pero no importa, pues con esto de contar cuentos la sombra de Boccacio pasa de manera fantasmal por la poesía: nadie como él supo enredar los lazos de los cuentos de amor. El marco medieval de la poesía de Machado está claramente determinado: la alegría goliardesca del vino y del amor, entre dos personajes característicos, la representación del Carnaval y la vieja urdidora de amores, teniendo en su centro (verso 10) el *divino Juan Ruiz.*

El apunte de paisaje de la estrofa segunda nos deja en la duda; si consideramos sólo el verso 5, parece que los aspectos geográficos evocados coinciden con Castilla. Acaso Manuel Machado quisiera referirse a los cantos de serrana, pero éstos acontecen en los valles de la sierra y no en los llanos verdes y blandos (versos 6-8).

LA METRICA DE LA POESIA

Es indudable que esta poesía posee una estructura métrica muy diferente de lo común. El artificio del verso es sorprendente y conviene examinarlo con detenimiento, pues ofrece un complicado juego de rimas, diseminado en estrofas de base uniforme. El esquema básico de la estrofa es el siguiente (10):

ó	*o*	*ó*	*o*	|	*ó*	*o*	*ó*	*o*	*Ri_1*
ó	*o*	*ó*	*oRi_1*	|	*ó*	*o*	*ó*	*o*	*Rea*
ó	*o*	*ó*	*o*	|	*ó*	*o*	*ó*	*o*	*Ri_2*
ó	*o*	*ó*	*oRi_2*	|	*ó*	*o*	*ó*	*o*	*Rea*

Los octosílabos están compuestos de dos hemistiquios por verso; la unidad de hemistiquio es muy fuerte, de manera que se pueden considerar de cesura intensa. Esto se cumple en los más de los casos, sobre la base de pies trocaicos, cuando no hay enlaces vocálicos y contando con el efecto de acentos de versos secundarios:

1 *Vino en jarra... picardía*
ó o ó o | ó o ó o

Cuando la cesura cae en el interior de una palabra, hay que considerar un efecto rítmico de esta naturaleza:

11 *y tu sin me -lancolía*
ó o ò o | ò o ó o

(10) Indico: Ri = rima interna, de las que hay dos en cada estrofa; y Rea = rima del eje estrófico, aguda.

Difícil resulta el efecto en este caso en que se rompe el ritmo trocaico en el segundo hemistiquio:

25 *y doña Trota -conventos*
o ó o ó o | o ó o

Pueden considerarse enlaces de esta naturaleza:

6 *tan liviano en - su verdor*
14 *sin más nombre. Y - la mujer*
ò o ó o | ò o ó[o]

Se violenta la acomodación del sintagma, pero el efecto rítmico se logra.

A veces, se consigue un efecto sorprendente, apoyado en la significación; así ocurre en el difícil verso:

es ridículo. Y violento
ó o ó[o] o | ó o ó o

Que podría interpretarse también así:

o o ó o o ó o o

La acumulación de rimas es sorprendente: en el reducido espacio de la cuarteta octosílaba juegan tres sistemas de rima: uno, el del eje del verso o final, que es el común y que sirve para constituir la estrofa consonante, en vocal aguda; y dos juegos más de rima interna, llana, consonante, uno de cuyos apoyos se establece en el eje de los primeros hemistiquios situados en los versos impares. La variación de las dos especies de rima así establecidos y el relativo rigor del octosílabo partido en hemistiquios crea una estructura métrica que quiere recordar la del verso de los cancioneros medievales; se busca el efecto de los *rims empeutatz* o *multiplicatius*, que representan el mayor artificio del arte del verso en la Edad Media (11).

Pero el probable modelo de Manuel Machado no está en los lejanos textos medievales, sino en Espronceda, que usó un verso semejante en la poesía «A Matilde»:

---

(11) Véase Pierre Le Gentil: «La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Age», II, Rennes, Plihon, 1953, en especial capítulo II. Se trataría de un caso de rima interior, tomada de la disposición que más adelante se adoptaría con el endecasílabo, pero dentro del reducido espacio sintagmático del verso octosílabo, complicada con la rima regular del eje estrófico.

Amorosa blanca viola,
*pura y so*la *en el pen*sil
*embalsama regal*ada
*la albo*rada *del* abril (12).

La afición de los románticos por las rimas complicadas, de aparente procedencia medieval, enlaza con la de Manuel Machado, cuyos propósitos en este caso no son sólo un adorno métrico como en el caso de Espronceda, que escribe una obra lírica, sino que pretende dar a la poesía un aire métrico, coincidente con la evocación de la poesía de Juan Ruiz.

MODERNIDAD DEL POEMA

Reunidos, pues, estos elementos, su utilización en la poesía se establece traspasando de Juan Ruiz, el poeta de ayer, a Manuel Machado, el poeta de hoy, las motivaciones vitales expuestas. El uso de la primera persona es manifiesto: *Cante* [*yo*]*;* e inmediatamente el diálogo sin respuesta con el poeta: *Dame un trago de tu vino* [9] *tu sin melancolía...* [11]. Y luego la unión de los dos: *Riámonos* [17] reírse del espectáculo de la vida, al tiempo que se exalta la misma vida. En esto está la paradoja, que es, más bien, acto de conciencia presente en la más violenta audacia gramatical del texto: la *picardía* del autor antiguo tiene una cualidad esencial: no es melancólica. De ahí la violencia de la disposición de este sintagma nominal insólito en esta posición adjetival: *tu* | sin melancolía | *picardía* [11].

No hay, pues, ocasión para las penas de amor, que han causado la melancolía desde la lírica cancioneril de la Edad Media hasta el Romanticismo; tampoco recoge en este caso las derivaciones que conducen a una violenta pendulación entre la depravación consciente y la «mística» soñadora y enervada, propias de la orientación decadentista (13). Un amor de abierto y confesado sensualismo, tal como se indica en la estrofa tercera, aparece puesto de manifiesto, lejos de ambiguas rarezas. Y este es el amor que el poeta actual prodiga en su trato con las mujeres de París, y que recordaría luego en el desencantado Prólogo-epílogo de *El mal poema* escribiendo:

---

(12) José de Espronceda: «Poesías líricas y fragmentos épicos», ed. R. Marrast, Madrid, Castalia, 1970, p. 191. Escrita en Londres, 1832, y publicada en 1941.

(13) Para el caso de Juan Ramón, véase Richard A. Cardwell: «Juan Ramón Jiménez and the 'Decadence'», «Revista de Letras», Universidad de Puerto Rico en Mayagüez, VI, 1974, páginas 329-331.

A mí no me fue mal. Amé y me amaron. Digo...
Ellas fueron piadosas y espléndidas conmigo;
que les pedí hermosura, nada más, y ternura,
y en sus senos divinos me embriagué de hermosura... (14).

Observemos, sin embargo, los contextos que rodean la mención de *divino:* lo es Juan Ruiz (verso 10) y lo son los senos de estas mujeres (así, en plural) de *El mal poema;* esta confusión en el léxico del amor humano, lejanamente apoyada en la literatura platonizante del Renacimiento, denuncia, sin embargo, que las implicaciones decadentes entran en juego. El desgarro de lo que sigue en la poesía obedece a las resonancias humanas que salvan la poesía de Manuel del artificio filológico. Pues el poeta de hoy, como el medieval *(nosotros,* 21), puede contemplar desde fuera el espectáculo del goce amoroso: el «furor es ridículo» [19], y violento «el momento del amor». Es el desengaño del amor de la carne, la tristeza que sigue al acto sexual, que tan profundamente supo expresar Manuel Machado, y que está implícita en «La Canción del alba», una de sus mejores poesías, o en «Chouette»:

En cualquier parte hay un espejo, un poco
de agua clara y un peine. Y si la nena
es bonita, ¡ya está! La noche pasa,
y el nuevo día llega.
Y no se te conoce
la batalla de amor ni a ti ni a ella... (15).

Pero el ritmo entremezclado de la versificación aparece también en la exposición del espectáculo del goce: si los poetas se ríen de los hombres, ellos también se comportan como hombres, y entonces son los demás los que se ríen de ellos. Don Carnal lo dispone así antes «como ahora» [3]; los de *ahora,* como también había expresado en el caso de la poesía de Berceo, cuentan porque este comportamiento es «nada *sage»*. Y con esto Manuel Machado juega con las rimas y con nuestra ciencia del francés *(¡sage* en rima interior con *traje!)* [3-4], al mismo tiempo que ofrece una resonancia de Verlaine,

---

(14) Manuel y Antonio Machado: «Obras completas», Madrid, ed. Plenitud, 1973, p. 77. Más adelante, en 1933, recordaría sus tratos con estas mujeres: «En nuestra vida de estudiantes y artistas, las mujeres que conseguíamos, no nos costaban dinero; pero cuando ellas lo necesitaban, unas se iban a Rusia con un príncipe y otras a Norteamérica con algún millonario». Entrevista con Rafael Narbona, «Lo que eran los poetas a los veinte años. El gran poeta Manuel Machado», «La Voz», 9 de octubre de 1933.

(15) M. Machado: «Obras completas», ed. citada, p. 81.

el maestro (16). No, no puede pedirse cordura a los demás ni a uno mismo en esto del amor. Por eso, el ritmo entremezclado se hace aún más vivo y reiterativo en la estrofa de cierre, que es un ajustadísimo artificio verbal; obsérvese que la rima interior última se reitera ¡hasta cuatro veces! contando las asonancias y consonancias:

Que ella, aunque ya vieja y seca,
si hoy no peca... *ya pecó.*

Y a la repetición de la rima se une la reiteración léxica del polyptoton, que se establece en «en sus *cuentos* lo *contó»* [26], y en «si hoy no *peca..., ya pecó»* [28]. El juego repetitivo sirve así para asegurar el cuento de los cuentos, y la afirmación pesimista que del pecado de la carne sólo puede librarse la misma carne cuando se siente vieja y seca. El testimonio más trágico de la existencia se afirma así asegurando que la hermosura de la mujer es sólo sombra pasajera, y que, considerado desde esta perspectiva, el amor, en su realización física que es su más difícil y definitiva prueba por el lado humano, resulta un acto grosero, al que se le aplican los adjetivos *ridículo y violento* (verso 19), aniquiladores de cualquier idealismo. El Carnaval nos ofrece la significación de una purgación espiritual: un paso más allá está el camino de la ascética, con la consideración de la muerte, un tema que aparece con insistencia en la poesía de Manuel Machado, y que pertenece también a Juan Ruiz.

FRANCISCO LOPEZ ESTRADA

Facultad de Filología
Universidad Complutense
MADRID

---

(16) Recuérdese lo que diría en «Cordura»:
S a g e s s e, cordura... Mi pobre Verlaine,
di a la vida, contigo tan mala y tan dura,
que tenga cordura
también.
(«Obras completas», ed. citada, p. 90.)

MANUEL MACHADO: ALGO MAS... PERO MENOS

Tu soledad es tanta
que no deja poesía a tu tristeza.
MANUEL MACHADO

En el estanque el agua
yace podrida. ¡Ni una onda!...

En la marmórea taza
reposa el agua muerta.
ANTONIO MACHADO

Con motivo de celebrarse el centenario de Antonio Machado ha sonado la hora de tributar también —en diversos lugares y de modos diferentes— los homenajes a los hermanos Machado. «Manuel y yo —decía Antonio, su hermano— nos nos llevamos más que once meses, de modo que hay un mes en el año en que tenemos la misma edad.»

Pasó 1974 (fue un 29 de agosto cuando nació Manuel en Sevilla), y podríamos decir que casi exclusivamente fue celebrado con la erudita y concienzuda antología que para la Editorial Plaza y Janés realizó el profesor Emilio Miró. En ella encontramos la fecha siempre exacta, el dato necesario y preciso, las citas contrastadas con rigor universitario, sin perder, por ello, la necesaria accesibilidad del volumen. Las cuarenta y seis páginas del prólogo del profesor que consiguiera ese mismo año el doctorado con el tema de la obra de Manuel Machado no ha dejado cabos sueltos ni ha hecho juicios improvisados; como ha señalado la crítica, su análisis profesoral contiene una documentación minuciosa. Y es que lo erudito, aun siendo más seco que lo evocado, resulta críticamente más útil.

Otro homenaje —conjunto en esta ocasión— es el que le tributó durante los meses de junio y julio de 1975 a ambos hermanos con la Exposición Bibliográfica de la Biblioteca Nacional (donde, precisamente, fuera Manuel destinado en 1914 y de la que llegaría a ser director en 1925). Quien entonces sucediera en el cargo de director de la Nacional a Manolo Machado, su tocayo Manolo Carrión, puso al alcance del visitante curioso la 'fe de bautismo' del mayor de los hermanos y vemos cómo en ella consta «Manuel Antonio» como nombre: Manolo, por si salía banderillero (que todo pudo ocurrir) y Antonio, por si le daba el afán de la melancólica erudición familiar.

Manuel Machado nace al final del mes de agosto —un mes caluroso en la Sevilla de 1874—, hijo de un hombre perteneciente a la Institución Libre de la Enseñanza, un gran jurista y andaluz por los cuatro costados, don Antonio Machado Alvarez. (Aunque éste naciera en Santiago de Compostela, donde su padre —el abuelo de los poetas era catedrático—, manifestó su andalucismo en multitud de facetas. Esto era tan patente como lo era también su actitud republicana o como lo eran sus aficiones por el cante flamenco: son conocidos sus estudios folkloristas, publicados bajo el pseudónimo de «Demófilo» —hoy existe una colección sobre libros de flamenco que lleva este mismo nombre—, y entre los que podríamos destacar: *Colección de enigmas y adivinanzas en foma de diccionario; Colección de cantes flamencos; Poesía popular, cantos, cantares, fábulas...; Estudios sobre la literatura popular,* etc.)

A la Institución Libre de la Enseñanza —concretamente, a don Francisco Giner de los Ríos— estaba dedicado el poemario de 1911, titulado *Apolo.* Los hermanos Machado —Manuel, Antonio y José— crecieron en el ambiente intelectual que marcaba su padre, gran folklorista, como ya he indicado, fundador de periódicos y revistas, recopilador de cantares flamencos por influencia del abuelo Antonio Machado Núñez, hombre de frecuentes relaciones con la Institución, en cuyas aulas, por otra parte, se formarían nuestros poetas. No se olvidó la Institución Libre de la Enseñanza de tributarles el justo homenaje a Manolo y a Antonio, a raíz de haber conseguido un éxito grandioso en el teatro español con *Julianillo Valcárcel.*

Respecto a sus salidas teatrales no podemos decir, por tanto, que fueran incomprendidos los Machado. En el campo de la producción dramática colaboraron estrechamente ambos hermanos, pero su más destacada obra fue, sin duda, *La Lola se va a los puertos,* sin que, por ello, queramos quitar cierto mérito a la ya aludida *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel, Juan de Mañara, La Duquesa de Benamejí* o la obra póstuma de Antonio y cuasi premonitoria *El hombre que murió en la guerra.* Si en el capítulo teatral nos detenemos un poco más, podríamos hablar de la versión del *Hernani,* en verso, o de las adaptaciones de los clásicos como Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la Barca.

Gerardo Diego nos recuerda —en su libro *Manuel Machado, poeta*— cómo Manuel y Antonio se sonreían con sorna y con astucia de los críticos, de los lectores y de los auditores cuando rotundamente aseveraban: «Esto es, evidentemente, de Manolo; esto, de Antonio.» Solía decir Antonio, que siempre se equivocaban los listillos de turno.

Durante varios años se les llamó «los Machado»: los años precisos hasta que nuestra guerra civil estallara para separarlos definitivamente y Manolo sólo pudiera llegar a Collioure para poder rezar únicamente ante la tierra que sepultaba a su hermano y a su madre. (Antonio había abandonado Barcelona con destino a Francia en 1939 y Collioure le recibió ya gravemente enfermo. A las cuatro de la tarde —casi a la hora taurina— de un invernal 22 de febrero fallecía uno de los mayores poetas españoles, cuyos restos «reposan» (?) en el país vecino.)

Una vez más, la geografía —ideologías también— impusieron su implacable ley. Quedó rota aquella colaboración estrecha no sólo en el campo del teatro, sino en aquellas otras ilusiones juveniles de las revistas culturales de cruce de siglo. Podríamos citar revistas como *Vida Literaria, Electra, Juventud, Helios* e incluso aquellas colaboraciones de las que casi nadie sabe, tales como la del *Diccionario de ideas afines*, de Eduardo Benot, o las traducciones realizadas también en común para la casa editorial Carnier, en París.

Creo oportuno traer aquí las palabras de Juan Ramón Masoliver, escritas con motivo de los cien años de Manuel Machado, en *La Vanguardia Española:* «Ambos hermanos —dejando a un lado las diferencias ideológicas de las que tanto se ha hablado— teníanse un fiel cariño, un amor fraternal, una amistad a toda prueba, que supo mantenerles unidos a lo largo de toda su vida, a pesar de que las profesiones —bibliotecario, Manuel; catedrático de francés por diversas provincias, Antonio— les separó, marcándoles rumbos distintos...» (Todo esto, no obstante, no les tuvo permanentemente alejados, puesto que la presencia de Antonio en Madrid se hacía frecuente —y podríamos decir que casi costumbre— en determinadas fechas, como los fines de semana o los veranos. El café Varela, el Español, el Levante, el Europeo saben de aquellas tertulias junto a los amigos de la infancia, como Ricardo Calvo y el duque de Amalfi...)

Estos dos poetas hermanos —tan parecidos físicamente— pueden ser objeto de diferentes estudios comparativos o diferenciales. Vaya por delante la afirmación de que Antonio sentía hacia su hermano mayor —«no nos llevamos más que once meses...»— una respetuosa admiración, así como Manuel tenía una gran ternura por Antonio.

Es Masoliver también quien recuerda —aunque no es solamente este escritor catalán el que lo ha advertido— que para muchos Manuel era considerado como el mentor de su hermano Antonio, incluso en lo literario. Para ello, podríamos comparar el tronco común del que proceden *El mal poema* (de 1909) —tercer libro de poemas de

Manuel—, sobre todo en su autorretrato inicial, y *Campos de Castilla* (de 1912).

Tristes y alegres (de 1895), que aparece cuando Manolo Machado solamente contaba veinte años, mientras hacía sus estudios en Sevilla, es una bonita colaboración con Enrique Paradas, al que recuerda Antonio en su *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo.* Estos tres hombres jóvenes —Enrique Paradas y los dos poetas Machado— hacen cálidos y hondos elogios del cantar, de la copla, y Emilio Miró alude al respecto a sus publicaciones en el semanario *La Caricatura,* hacia 1893.

... Y, detrás de cada cantar, de cada copla, nos hallamos con la «gracia» y con la «pena»... y con la frivolidad, y con múltiples elementos del movimiento modernista —al que, sin duda, perteneció Manuel— y —¿por qué no decirlo?— con toda esa corriente «canallista» (con tertulias de toreros, señoritos, y un largo etcétera, que no da lugar a ambages en sus propios versos, en buena parte autobiográficamente nítidos...).

Hay modernismo en la poesía de Manuel Machado. Los registros, los temas, los sones y los ecos —ecos— rubenianos son claros. Carlos Nadal habla de «la visión pictórica del mundo, o mejor, del mundo a través de la pintura». Por los versos de Manuel están esparcidas «blancas manos de azuladas venas», «postreras llamas», «sol flamenco carmín y nácar», tonos y formas poéticas que acaban —según C. Nadal— en una visión fragmentaria de la realidad.

Un estudioso ya clásico, Federico de Onís, ha escrito que «representa en sus mejores momentos una de las formas supremas de la poesía contemporánea». Sin entrar en discusiones ni apreciaciones particulares, me parece una exagerada afirmación. Afirmación que trata de justificarse porque, «en efecto, Manuel Machado representa una de las cristalizaciones más dignas del movimiento modernista»: asimila la poesía francesa compaginándola con la manera andaluza, en un «tomo confidencial, fino, ligero, indolente». José Cruset habla en un breve artículo periódico de que hay un modernismo, en cuanto a preocupaciones estéticas (nos detendremos en lo que a ética y estética se refiere), cosmopolitismo y amor a la forma, al que no hay que achacarle los defectos de languideces, crepúsculos, jardines, evanescencias... Escribe el citado J. Cruset: «Lo andaluz, consustancial; el cantar, la copla de perfecta textura; lo andaluz, vital (...); lo pasajero, la vida fluyendo, diversa; el instante; el amor, no transcendente, ni transcendido, pasajero también.» Estamos de acuerdo con las afirmaciones vertidas y que se dejan entrever tras estos párrafos escuetos. «En lo que ya no estamos tan de

acuerdo es en la afirmación final de que sea poeta modernista «de la mejor especie» este «maestro de la elegancia».)

Poeta sensorial, esteticista, carnal... «modernista». Dirá Emilio Miró en el prólogo a su antología: «La actitud hacia la mujer, entre la adoración y la desconfianza, entre el requiebro y el menosprecio —que parece ocultar, a pesar de su frecuente presencia en sus versos, una profunda y tal vez inconsciente misoginia— hace su primera aparición en estos versos juveniles». Hay un canto exaltado a la «carne, celeste carne de mujer»; así como en otro verso dirá:

Tú, calla. ¡Tu boca
es sólo para besar!

Hemos aludido al color, a los colores, a sus matices y tonalidades, desfilando sobre todo por los versos de *Alma* y *Caprichos*. Pero quiero continuar con las esclarecedoras citas del profesor Miró: «Manuel Machado, poeta sensorial por antonomasia —pero capaz, como lo probó en sus mejores libros, de honduras, y muy hondas—, dio a la poesía de su tiempo un exquisito sentido de la forma, una predilección por temas brillantes, coloristas, castizos, una personalidad original, de acento y de matiz, de sabor y aroma. Poeta modernista, pero sin presuponer esta calificación su implícito 'antinoventayochista' (...). Por los poemas de *Alma* pasa la vida y el arte, el presente y el pasado —hasta el muy lejano—, lo español y lo extranjero; la naturaleza y la escenografía cortesana y decadente; la filigrana exquisita y la sobria reciedumbre; el placer y el hastío; la confesión más personal, casi 'exhibicionista', y la narración —descripción de lo ajeno y lejano, de lo distante en el tiempo y en el espacio—. Parnasiano y simbolista, a la vez, la oposición central y básica, de la que derivan todas las demás —y, por ello, la hemos colocado en primer lugar—, es la de poeta de la vida y poeta del arte (o de la cultura: historia, literatura, etc.), que va a ser, además, una constante de su obra toda.» Anteriormente ya había apuntado que Manuel es el poeta de la contradicción íntima, del vitalismo y el nihilismo, de la sensualidad y el erotismo, y, al mismo tiempo, el del hastío, y el escepticismo, el de la desgana, la abulia, que surgirá plena, espléndidamente, muy pocos años después, en los alejandrinos de *Adelfos*.

Fue decisivo —de cara al modernismo de Manuel Machado— el viaje que realizó a París en 1899; allí escribió sus grandes poemas; en algunos de ellos se nos muestra como un epílogo neorromántico, como un claro seguidor de Bécquer, muy mimético en ocasiones

(*Tristes y Alegres* es considerado como la 'pre-poesía'). (La estancia parisiense en el hotel Médicis de la rue de Monsieur le Prince, a dos pasos del Luxemburgo, en pleno barrio Latino, evocaba la estancia de un gran poeta francés, Verlaine —*Caprichos* es un libro juego literario a lo Verlaine— y Manolo viviría con estudiantes y artistas jóvenes del mundo entero, en bohemia sentimental y pintoresca, rica de ilusiones, embriagado de Baudelaire. Un año después, el joven poeta vuelve a Madrid con un aire remozado, un entusiasmo creador y un absoluto fervor estético.)

Cuando en 1938 entra en la Real Academia de la Lengua (once años antes lo había hecho su hermano Antonio) dice en el discurso estas palabras: «Por entonces yo escribía rimas becquerianas... y algunas coplillas al estilo popular que, tal vez, eran lo menos malo y, en todo caso, lo más original que destilaba mi por entonces casi infatigable pluma.»

No sabe duda que tenía influencias, que existía en sus versos un cierto mimetismo. No cabe duda tampoco que su postura era algo intermedio entre el estoicismo y el fatalismo, entre una postura que más tarde se convertiría en escepticismo y abulia.

Hemos aludido a sus contradicciones íntimas. Las hay. Dejando aparte la anteposición de la estética a la ética (común denominador modernista), no debe, sin embargo, menospreciarse el filón popular (hedonista en muchas ocasiones) del andalucismo en la poesía machadiana. Vitalismo y nihilismo. Parnasianismo y simbolismo. Intimismo y culturalismo. Pesimismo y optimismo. A veces, separados por diversos poemas y diversos libros; a veces, mezclados. Culto y popular, clásico y moderno, hondo y superficial, son las mismas contradicciones que recibió Manuel en su vida y que se reflejan en su poesía.

Juego literario a lo Verlaine en *Caprichos*; predominio culturalista e histórico-artístico en *Apolo*; interiorización e intimismo de alma volcada y desnuda en *El Mal Poema* y en *Ars Moriendi:* armonización del vitalismo con el culturalismo, aunque con una ligera inclinación hacia el primero, en *Phoenix,* libro que marcará el fin de una etapa, la más interesante. (Arturo del Villar ha apuntado que el antiguo poeta galante, el cantor de las orgías «medio gitano y medio parisién», se refugió en sus últimos años en la religión, como aquel paisano suyo que se llamó Miguel de Mañara.)

En los últimos volúmenes de poesía de Manuel lo personal y lo cultural se funden —¿sinceramente?— en una dimensión religiosa, progresivamente transcendentalizada (?), instalada en la ortodoxia católica más tradicional, con una culminación y un retroceso estético

de la espiritualidad de algunos de sus poemas. No tienen por qué estar en contradicción la vida y el arte.

Calificadas en un poema todas y cada una de las ocho capitales andaluzas, termina con Sevilla escuetamente así: «Y Sevilla». Es la Sevilla que él desnudó, dejándola ya para siempre eterna y sin adjetivos y que supo hermanarla con el Madrid museal y cotidiano, histórico y periodístico, familiar y social, según Gerardo Diego. Es el poema con 'gracia'. Como hay 'gracia' en tantos otros; pero no mimética, sino como resurgiendo de un puro clasicismo lopesco y gongorino. Y escribe Gerardo: «Gracia del pueblo andaluz, del pueblo español, gracia fácil y dificilísima de la niñez fresca, viva en todas las edades de la vida. Gracia ejemplar de los mejores versos de Manuel Machado, modelo e incitación para su hermano Antonio, su primero y gran discípulo, para sus propios compañeros de ilusión juvenil, para los que vinieron después y se encontraron ya abierto el camino: Federico García Lorca, Fernando Villalón, Rafael Alberti, Joaquín Romero Murube, etc.»

Véase la gracia de este sonetillo:

VERANO

Frutales
cargados.
Dorados
trigales...

Cristales
ahumados.
Quemados
jarales...

Umbría
sequía,
solano...

Paleta
completa:
verano.

Se ha dicho que es profunda hasta la poesía más ligera, más frivolizante y superficial. Pero cuando no estoy de acuerdo con las afirmaciones de Gerardo Diego en su total amplitud es cuando dice que no se ha dicho nada en poesía española más hondo y más puro que los versos ingrávidos de Manuel Machado. Le llama poeta de la suprema ligereza profunda y escultor del viento y calígrafo del agua.

Morir es... Una flor hay en el sueño
—que al despertar no está ya en nuestras manos—
de aromas y colores imposibles...
Y un día sin aurora la cortamos.

Tratar con 'gracia' hasta la misma muerte.

Otro tema fundamental de la poesía andaluza de Manuel es la 'pena'. «La *pena* o la *penita* —escribe Emilio Miró— aparece en muchos de estos cantares juveniles, enlazando con la tradición popular y preludiando su reiterada presencia en textos posteriores de Machado, desde el poema "Cantares", de *Alma*.» Todo ello es una gran actitud explosivamente interna de desencanto, de renuncia, que va a ser constante en su poesía y tiene su primera y espléndida formulación en «Adelfos» (perteneciente también a *Alma* y escrito en París en 1899).

Con estos versos, quizá graciosos y jaraneros, no cabe duda de que se está dando paso a una meditación de la vida nacional con toda la melancolía del pesimismo total de los hombres del Noventa y Ocho. Es la meditación española desde una óptica exterior —aprendida quizá en las aulas de la Institución Libre de la Enseñanza. Hay, en efecto, los decires campanilleros y alegres en Manuel muchas veces, pero en el fondo está latiendo la 'pena' andaluza, como realidad profunda que se agazapa bajo una apariencia de alegría. ¿Qué es el flamenco acaso? Aun sin ser especialista en esta cuestión, yo que provengo de tierras pardas castellanas, de la ancha llanura, pienso que el 'cante' lleva dentro de sí la pena profunda del alma gitana (andaluza)... La gravedad y la hondura de los «cantares» de Manuel, así como de Antonio, provienen quizá de su padre, aquel «Demófilo» que apasionadamente dedicó buena parte de su tiempo a recoger tonadas populares de su Andalucía. Carlos Nadal nos cuenta cómo también un hermano de su abuela, doña Cipriana Durán de Alvarez, el famoso «patriarca literario de la familia», don Agustín Durán, fue un insigne erudito que se dedicó a recoger romances en los albores del romanticismo español. Desde Bécquer a García Lorca hay un hombre-puente en la familia de los Machado: de allí nacen 'malagueñas', 'seguiriyas', 'soleares', 'cante hondo'... Y siempre el 'duende', el misterio, la Andalucía del llanto que no es —como se ha pensado— un invento de García Lorca.

Querer es triste ¡y no poder!
Lo que es, tenía que pasar.

Fatalmente...

¿Qué es la muerte, la Muerte, para Manuel Machado? ¿Algo fatal? Gerardo Diego llega a calificarle como «nada menos que el poeta de la muerte» a este poeta tan andaluz, tan sensual, tan ligero como se nos muestra a primera vista; respecto del tema sempiterno de la muerte, es el poeta que ha sabido decir quizá las cosas más sutiles y más hondas. Ese misterio producido por la última ausencia es tratado por Manolo Machado sin lobregueces, sin angustias, sin prosopopeyas. ¿Era esa una postura natural o, por el contrario, era una actitud rebuscada? ¿No es algo acongojante todo aquello que constituye un misterio: la muerte, en este caso? ¿No es angustioso todo aquello que no nos es dado conocer en toda su profundidad?

Ars Moriendi es el título de un poemario de 1921. Con esta publicación se cierra un ciclo que, sin duda, constituye lo mejor de su obra, y que es calificada por Emilio Miró como «novecentista». Eran los años de la innovación y de la renovación en el ámbito de la poesía castellana; estaban empezando sus experiencias poéticas escritores como Federico García Lorca, como Dámaso Alonso, etc., (Una segunda etapa del poeta podría contabilizarse a partir de 1936.) Es el año en que comienza la guerra española. En Burgos le sorprenderán los primeros bombardeos. Y entonces aparece su libro de poemas *Phoenix*. Con estos poemas renace Manuel Machado, poeta. Nos encontraremos con poemas verdaderamente antológicos durante esta última etapa del poeta, pero ya no llegará a superarse a sí mismo. *Alma, Museo, Los Cantares, Apolo, Cante Hondo, Ars Moriendi* y, sobre todo, *El Mal Poema*, no serán ni poéticamente —ni ideológicamente— superados.

Pero, ante el tema de la muerte, no podemos por menos que acudir al libro *Ars Moriendi*. Es donde nos encontramos con el poeta en tono muy directo, muy personal, muy íntimo, quizá menos «literario», pero mucho más desnudo y lapidario. Año 1921. El último libro, con su desolación a cuestas, alejado de todo patetismo, toda énfasis, todo grito; refugiándose el poeta en la serenidad y en la resignación. Aquí Manuel Machado está haciendo del vivir un «arte de morir».

Y yo había dicho: «¡Vive!»
Es decir: ama y besa,
escucha, mira, toca,
embriágate y sueña...

Y tras este sensualismo, evocador del «carpe diem» renacentista:

Y ahora suspiro: «¡Muere!»
Es decir: calla, ciega,

abstente, para, olvida,
resígnate... y espera.

Poema de perfecto paralelismo formal y de contraste buscado en su contenido. Ese es tono manuelmachadiano.

En otro poema dirá:

La Vida se aparece como un sueño
en nuestra infancia... Luego despertamos
a verla y caminamos
el encanto buscándole risueño
que primero soñamos;
... y, como no lo hallamos,
buscándolo seguimos,
hasta que para siempre nos dormimos.

Y también los versos resignados (?):

¡Y Ella viene siempre! Desde que nacemos,
su paso, lejano o próximo, huella
el mismo sendero por donde corremos
hasta dar con ella.

E incluso titula un poema muy significativamente: «El poeta de *Adelfos* dice, al fin...» Lo transcribo íntegramente:

Ya el pobre corazón eligió su camino,
Ya a los vientos no oscila, ya a las olas no cede,
al azar no suspira ni se entrega al destino...
Ahora sabe querer y quiere lo que puede.
Renuncio al imposible y al sin querer divino.

¿Final desconcertante? Dejemos al aire de las mil y una interpretaciones la respuesta. Hay, en efecto, un arte para morir, para aprender a morir. En este punto prefiero traer la cita de Gerardo Diego: «Manuel Machado, buen cristiano, demostró con el ejemplo qué bien había aprendido sus lecciones. Este sí que es el verdadero 'ars moriendi'. Se aprende a bien morir, viviendo como bueno, viviendo el bien. Porque tal como la vida, así el fin.» Recuerda aquí Gerardo Diego el cuasi axioma: «Qualis vita, finis ita.» Con estos cuatro versos comienza *Ars Moriendi*:

Morir es... Una flor hay en el sueño
—que al despertar no está ya en nuestras manos—
de aromas y colores imposibles...
Y un día sin aurora la cortamos.

Manuel muere un 19 de enero en Madrid. Era el año 1947.

Cuando Juan Ramón Masoliver afirma que no hay justificación alguna para calificar de «frívolo» a nuestro poeta, nos permitimos, en principio, discrepar. Porque, aunque sea verdad que haya entre sus versos —tras la sencillez y la gracia popular— angustia existencial y tragicismo andaluz, no creemos que lleguen a igualar ni mucho menos superar a los mejores poemas de su hermano Antonio, ni a los trágicos versos de García Lorca... Aquí es donde podemos aludir al «canallismo», a ese comportamiento en ambientes de amistades relacionadas con el mundillo de toro, en los cafés de tertulia concertada, de la sensualidad y escepticismo (¿rubeniano?), de su proclamado nihilismo absoluto («Mi voluntad se ha muerto una noche de luna»). Quizá podamos adivinar esta actitud en sus poemas autorretratos:

«Yo, loco o delincuente,
o delincuente y loco.»
... ...
«De mi alta aristocracia, dudar jamás se pudo.»
... ...
«Yo, poeta decadente,
español del siglo veinte,
que los toros he elogiado,
y cantado
las golfas y el aguardiente...,
y la noche de Madrid,
y los rincones impuros,
y los vicios más oscuros
de estos bisnietos del Cid:
de tanta caballería
harto estar un poco debo;
ya estoy malo, y ya no bebo
lo que han dicho que bebía.»
... ...
«No es cinismo. Es la verdad:
yo quiero a una mujer mala,
fuera de la sociedad.
Una 'declassée', lo sé;
pero... ¿la conoce usté?...»
... ...
«Chulo, 'souteneur', 'maquereau',
White-Chapel, Montmartre, Madrid...,
son los bisnietos del Cid,
los sobrinos de Diderot.
....
El clarear matutino
huele a vino
y a flamenco...
....

Si hoy estoy
abrazado a mi querida,
no hablemos más que de hoy...»

... ...

«No sé odiar, ni amar tampoco.
Y en mi vida inconsecuente,
amo, a veces, como un loco
u odio de un modo insolente.
Pero siempre dura poco
lo que quiero y lo que no...»

Todos estos poemas —o fragmentos— que sirven para testificar lo que denominamos «canallismo» en la poesía y en la vida de Manuel Machado abundan profusamente en el libro titulado *El Mal Poema* (algo se podría rastrear también en el libro precedente, *La Fiesta Nacional*, que data de 1906, tres años anterior al *Mal Poema).* No queremos pecar de exhaustivos en las citas, pero, llegado este punto, queremos hacer ver, en lo posible, que nuestra afirmación acerca del «canallismo» manuelmachadiano no es una gratuidad. Por eso traigo a continuación íntegros dos poemas y algunos versos del primer poema de *El Mal Poema.* En *Caprichos* (año 1905) encontramos este poema titulado «Despedida a la luna»:

Yo fui, en mi tiempo mejor,
víctima —como el poeta—
de la pálida coqueta
del crimen y del amor.

Te amé, Noche, en el placer,
morena ardiente y sabida;
mas ya, mi vieja querida,
no son los tiempos de ayer.

Todas mis ternuras son
para mi joven esposa,
que es la mañana de rosa
que nace en mi corazón.

Tuve amores..., amoríos
pasajeros más que flores;
amores que no eran míos;
ni siquiera eran amores.

Pero, en ellos, de mil modos
mi juventud embriagué:
todas sus mieles y todos
sus acíbares gusté.

Imaginación, pasión,
en sus garras me han tenido,

y casi se ha consumido
ardiendo mi corazón.
....
Volví de París, en fin,
donde nos hemos querido,
y he puesto ya en el olvido
mis aventuras de Arlequín.
....

Otro poema que quiero citar en su integridad es el titulado «Nocturno madrileño» y que reza como sigue:

«De un cantar canalla
tengo el alma llena,
de un cantar con notas monótonas, tristes
de horror y de vergüenza.

De un cantar que habla
de vicio y de anemia,
de sangre y de engaño, de miedo y de infamia,
¡y siempre de penas!

De un cantar que dice
mentiras perversas...
De pálidas caras, de labios pintados
y enormes ojeras.

De un cantar gitano,
que dice las rejas
de los calabozos y las puñaladas,
y los ayes lúgubres de las malagueñas.

De un cantar veneno.
como flor de adelfa.

De un cantar de crimen,
de vino y miseria,
oscuro y malsano...
cuyo son recuerda
esa horrible cosa que cruza de noche
las calles desiertas.»

En suma, muchos elementos, analizados, biografía en mano, nos darían la medida, las fuentes y los valores de la poesía de Manuel Machado. En el primer poema, precisamente, del libro *El Mal Poema*, que lleva el título de «Retrato» nos encontramos estos significativos versos:

«Esta es mi cara y esta es mi alma. Leed:
Unos ojos de hastío y una boca de sed...

Lo demás... Nada... Vida... Cosas... Lo que se sabe...
Calaveradas, amoríos... Nada grave.
Un poco de locura, un algo de poesía,
una gota del vino de la melancolía...
¿Vicios? Todos. Ninguno... Jugador, no lo he sido:
no gozo lo ganado ni siento lo perdido.
Bebo, por no negar mi tierra de Sevilla,
media docena de cañas de manzanilla.
Las mujeres... sin ser un Tenorio —¡eso, no!—
tengo una que me quiere, y otra a quien quiero yo.
....
Mi elegancia es buscada, rebuscada. Prefiero,
a lo helénico y puro, lo 'chic' y lo torero.
....
Medio gitano y medio parisién —dice el vulgo—,
con Montmartre y con la Macarena comulgo...
Y, antes que un tal poeta, mi deseo primero
hubiera sido ser un buen banderillero.

Emilio Miró, al final del prólogo de su ya citada antología sobre Machado, hace un gran retrato moral y poético del escritor que tan aficionado fue a autorretratarse. He aquí las palabras del profesor Miró: «Poeta de la sabiduría formal, de la sugerencia y el matiz, de la insinuación y el silencio, del saber decir y del saber callar, con sus finales abiertos, sus encabalgamientos insólitos, su maestría técnica, rica y variada, Manuel Machado, culto y popular, clásico y moderno, hondo y superficial, fue el poeta de los muchos caminos ya en su inicial punto de partida. Receptor y recreador, creó, a veces, con hondura y con belleza, con gracia y con emoción, con un sabio uso de la palabra poética y de sus posibilidades expresivas. Hijo del parnasianismo y el simbolismo, fue siempre poeta —cuando lo fue de verdad, no cuando fue sólo versificador o apologista— del Modernismo español. Agonizante o muerta ya, incluso— de *Ars Moriendi* a *Phoenix*— la poesía modernista.»

En estas palabras se ha aludido al elemento popular y a las tendencias modernistas: en ambas nos detendremos.

Acertadamente había dicho Manuel Machado: «Yo mismo hago cantares y soy pueblo por el sentir y por el hablar.» Y, en este sentido, nadie mejor que él se conocía. Pero Carlos Nadal dice que no ha sido exactamente un poeta popular, «sino un poeta típico de la clase media española de comienzos del siglo XX. Un poeta que —no lo olvidemos— enmudeció como tal en 1921, tras la publicación de *Ars Moriendi*, para resurgir con un título muy a tono con el momento, *Phoenix*, en la España nacional de 1936». Son multitud los registros poéticos que, paradójicamente —¡o felizmente!—, acaban frag-

mentándose. El mismo C. Nadal finaliza su escrito de la siguiente forma: «La popularidad, la pirotecnia verbal, la precisión y grandeza plástica en algunas ocasiones, y de manera especial, la gracia y el virtuosismo de los cantares de Manuel Machado encierran el drama de desconocer el 'por qué' y el 'para qué' se escribe mientras que el pie forzado del 'para quién' le escamoteaba con frecuencia al tratamiento a fondo de temas que podían ser fructíferos.»

Pero si el tema del amor lo encuadramos o enmarcamos dentro de lo que denominamos «poesía popular» en Manolo Machado, nos encontraremos con una gran dificultad, por cuanto en los cantares iniciales muestran un predominio notable de lo «amoroso», con alguna de las llamadas situaciones básicas al respecto: tales como la ausencia, la imposibilidad de evitar ese amor y el dolor, unido casi fatalmente al amor (por ejemplo, la pena, que, por una u otra circunstancia, consume el hombre enamorado; si bien la pena es, a veces, no consecuencia, sino centro y raíz del cantar).

(Siquiera, entre paréntesis, deberíamos aludir a la métrica utilizada por el mayor de los Machado. Parece curioso, pero es, precisamente, en *Tristes y Alegres* (1895) donde se nos presenta como una antología de la métrica tradicional, clásica: asonancia y consonancia; heptasílabos, octasílabos, endecasílabos; romances, quintillas, silvas, tercetos encadenados; composiciones narrativas y descriptivas, himnos y odas discursivos y retóricos...)

En cuanto al modernismo, queda claro que la poesía de Manuel Machado es casi en exclusividad y totalmente modernista: melancolía, tristeza, soledad, cansancio, presagios de muerte, parques silenciosos, solitarios, cerrados, la estación otoñal, desolación, pesimismo nihilismo, tonos graves y sombríos que desembocan en una atmósfera de muerte.

Pero se hace necesario contrastar la actitud modernista y la noventayochista. Para ello creo necesario acudir al artículo que Guillermo Díaz-Plaja publicó el 1 de septiembre en *La Vanguardia Española,* bajo el título significativo «Fiel contraste entre Manolo Machado y su hermano menor». El ilustre académico comienza apuntando que la confrontación entre Manuel y Antonio suele servir a los profesores como paradigma de contraste entre la brillantez superficial del Modernismo y la profunda gravedad del Noventa y Ocho. Músico exterior el uno, con interior melodía el otro, basta comparar los autorretratos que ambos nos han dejado para ver la distancia entre sus personales modos de ver el mundo. Manuel es un «esteticista», enamorado de la alegre superficie andaluza, mientras Antonio, en el alti-

plano mineral de Castilla, anda «buscando a Dios entre la niebla». Se da por sentado que Manuel se encuentra feliz en su paraíso bético, contemplativo y sensual, que contempla con «el alma de nardo del árabe español». Igualmente se acepta que en Antonio las cosas colectivas le preocupan dentro del sueño de una España mejor. Si, antes de pasar más adelante, nos detenemos en los autorretratos de ambos —aparte las citas de líneas precedentes—, podemos traer los dos siguientes:

De Manuel bastaría con rastrear entre los versos citados en páginas precedentes, aunque podríamos añadir éste:

Cuando me dé la mano el ángel de mi guarda
para ir a esa región que a todos nos aguarda,
sobre la eterna música me hallará adormecido
y yo abriré los ojos a un mundo conocido.

De Antonio veamos algunas muestras escogidas de entre las muchas que se podrían extraer:

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla
y un huerto claro donde madura el limonero;
mi juventud, veinte años en tierras de Castilla;
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
mi verso, como deja el capitán su espada
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.

Y, para terminar, traigamos aquellos versos premonitorios, intuitivos, verdadero vaticinio:

Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar.

¡Hemos topado con unos versos antológicos de toda la literatura castellana! ¡Este es Antonio!

Sin embargo, Díaz-Plaja afirma que hay muchos vasos comunicantes entre los poetas hermanos, y que en su libro «Modernismo frente a Noventa y Ocho», la palabra «frente» no quiere decir «contra», sino que expresa un paralelismo evolutivo de dos éticas y de dos estéticas distintas, aunque contemporáneas y, en un momento dado, comunicables entre sí. No es, pues, imposible ni ilógico un trasvase

lírico de ambos hermanos Machado. Aunque nosotros seguimos pensando que la actitud predominantemente hedonista de Manuel antepone, consecuentemente, la estética a la ética.

Si dedicamos unas palabras al tema del Modernismo y el Noventa y Ocho, cristalizaremos el tema en lo referente a España y a Castilla, escogiendo a los dos hermanos como puntos de referencia.

El subdirector de la Biblioteca Nacional, Manuel Carrión, tiene anotado lo siguiente: «Al uno se le iba en espumas de gracia, con vuelos angélicos a veces, lo que al otro se le rendía en posos de profundidad y en fulguraciones metálicas de arcángel. Los dos, cuando escribían, se rascaban el alma dolorosamente, tejían o alzaban preguntas y contemplaban, a su modo, el rostro de España.»

(Manuel Machado pasa, a veces, del simbolismo paisajístico y anímico al testimonio realista y directo, a la acusación feroz implacable, de la realidad española.)

El tema de Castilla en esta poesía aparece también en algunas ocasiones y podríamos recordar los poemas de Antonio. Porque, en efecto, no faltan los ecos noventayochistas, como «la terrible estepa castellana / ... / —polvo, sudor y hierro—» por donde el Cid cabalga. Visión castellana limitada a la noción histórica de la leyenda —El Cid— o los cuadros del Museo del Prado (en los poemas de su libro *Apolo*). Escribe Gerardo Diego: «Manuel y no otro fue el verdadero descubridor de Castilla como tema poético con tratamiento impresionista. Antes de Antonio y aún antes de Azorín.» Y nos recuerda los poemas «Castilla» y «Abel», de Manuel, y «La tierra de Alvargonzález», de Antonio (poema al que considera como un apunte de desarrollado cartel de «Abel»). En ambos poemas tenemos el campo y el crepúsculo, las hogueras, las nubes, la tristeza infinita, el cuerpo desnudo y muerto...

Lo que hay que evitar a toda costa es el simplismo de establecer unas divisiones radicales —Modernismo versus Noventa y Ocho— y ceñir a Manuel Machado a jaraneras noches de juerga andaluza, con «vino, sentimiento, guitarra y poesía hacen los cantares de la patria mía», ceñirle a sensualidades ornamentales, a «doradas carnes triunfadoras» a las meras bohemias... Algo habrá; algo hay. Pero, puestos a buscar «peros» —¡perdón por la palabreja!— literarios a cualquier obra poética podemos hallarla momentos «bajos»; incluso los poemitas cortos de mi admirado Antonio Machado no quedan exentos de filosofía «de calendario», «a lo Campoamor»...

(Mi admirado Antonio... En efecto. Creo que es mayor poeta Antonio. Aunque éste dijera: «En España son bellísimos los (sonetos)

de Manuel Machado... Después del soneto de Góngora y alguno de Calderón, no hay más sonetos en castellano que los de Manuel Machado.» Quizá sea una frase exagerada esta de Antonio, dictada por la pasión de un hermano. El otro hermano de los dos poetas —José— destaca cómo Antonio que tan profundamente penetraba en todas las cosas, llegando al fondo, le dijo en cierta ocasión que Manuel era un inmenso poeta, y añadía: «pero, para mí, el verdadero, el insuperable no es como la gente cree, el de los cantares, sino el de todo lo demás: el de *Alma, Caprichos, El Mal Poema,* etcétera». Debo confesar claramente mi mayor admiración por la obra de Antonio Machado, tanto en su poesía como en su prosa. ¿Quién de los que no hemos sobrepasado la treintena no se ha iniciado en aquel volumen de la barata colección Austral de Espasa Calpe, entre sus furtivas lecturas, fruto también de los escasos ahorrillos? Pero todo ello no quiere decir que deteste o margine la obra de Manuel. Creo firmemente que este último exige su oportuna reivindicación. Que la está exigiendo la Literatura Española. O que la exigía. Porque su centenario ha pasado y aquí todos nos hemos acordado de Antonio Machado —es decir, de «Machado» (es axioma o sinónimo Machado de Antonio)— y el Parque sevillano de María Luisa se quedó sin el monumento proyectado a Manuel Machado, que fue encomendado al pintor y arquitecto Javier de Winthuysen; éste realizó el proyecto, pero la guerra heló hasta los corazones de piedra o de bronce. En otras ocasiones me había asomado a los versos de Manuel Machado esporádicamente; ahora, lo he hecho más tranquilo. Y pienso en el mínimo homenaje imprescindible para escritor: leer su obra. La antología recientemente editada por Plaza y Janés, con amplio y excelente prólogo del profesor Emilio Miró, recoge doscientos noventa y tres poemas pertenecientes a todos los libros del poeta.)

¿Quién sacó de la manga aquello de Machado el «malo» y el «bueno»? Quizá alguien frivolizando o dando mayor —o distinto— alcance a los versos de Antonio en que se refería a los sonetos de su hermano y que hemos citado líneas más arriba. Que Antonio sea un buen poeta —o si me apuran un gran poeta, el mejor— no quiere decir que Manuel sea «el peor», sino reconocer sencillamente una trascendencia más profunda en la obra de Antonio, porque los mejores versos y poemas enteros de Antonio no son más inspirados ni trascendentes ni profundos que los mejores de Manuel. Cuando así se expresa el académico Gerardo Diego no estamos del todo acordes con sus opiniones, como se puede haber desprendido de las afirmaciones precedentes, pero quería dejar constancia de la opinión del ilustre Gerardo Diego.

Puede, sin duda, haber sido mayor la fama de Manuel en vida y no haber sufrido gran eclipse durante la época que ha seguido a su muerte. Y es que hubo unos años en que eran más los libros publicados por Manuel y también por el hecho humano del carácter de Antonio, que era más tímido y retraído..., menos «canallista»...

Casi siempre las comparaciones han surgido a base de estereotipos verbales: hondura frente a frivolidad y ligereza; poesía esencial y sobria frente a fluidez rimadora y viveza plástica de la imagen. Naturalmente, en todo esto hay gran parte de verdad. Y quizá el hecho de que yo sea un hombre de Castilla la Vieja, nacido bajo el surco de la Tierra de Campos, haga que me sienta más atraído por los poemas del autor de *La tierra de Alvargonzález.* La plasticidad cinematográfica —sobre todo en su versión en prosa— es trágica, como la belleza de mi paisaje natal, como mi espíritu labrado en el duro golpe de una región maltratada por siglos de Historia. (Sin duda alguna, esta aclaración o alusión personal puede clarificar un poco la cuestión en lo que a preferencias se refiere, sin que por ello deje de anotar ciertas similitudes y, lógicamente, grandes diferencias entre los hermanos Machado, tanto en su vida como en su obra.)

He aquí unas palabras de Juan Ramón Masoliver: «Y mientras el machacón aupar a troche y moche al uno, incluso en sus ramplonas humoradas de corte campoamorino, de un altísimo poeta estaba haciendo manoseado comodín: se le negaba al otro hasta la sabiduría, el ángel y el aquél: la retenida emoción conseguida por virtudes de una dicción sobria y llana guiada por una retina penetrante y una música interior, que en el culto del instante fugitivo vuelca entera la amargura de sabernos perecedores».

Sí; la melancolía suma es cosa de don Antonio Machado, el profesor de Castilla, en Soria y Segovia, con sus desnudeces trascendentes como marco exterior para sus miradas interiores. Los hombres del Noventa y Ocho procedían del litoral (Antonio Machado, Unamuno, Baroja, Azorín...) y descubrieron las llanuras como dulces regazos de tierra o como playas infinitas. Tras la muerte de Leonor, Antonio Machado «impregna de mirada castellana —palabras de G. Díaz-Plaza— los campos de su Andalucía y los describe con un catalejo escrutador que percibe los elementos patéticos de su tierra más entrañable». Y la raíz andaluza de Manuel continuará siempre insobornable: hasta su muerte buscando lo «chic», lo elegante que un buen día de su juventud le hiciera soñar en convertirse en un buen banderillero, que llegó a ser un verdadero deseo durante su juventud...

Los dos hermanos Machado llegarán a ocupar un sillón en la Real Academia de la Lengua: en 1927, Antonio; en 1938, Manuel. Eugenio d'Ors y José María Pemán visitan un buen día a Manolo Machado anunciándole que la Academia ha acordado llamarle a su seno si es que no tiene inconvenientes y no le repugna. Son los «años triunfales», por consiguiente, cuando se sienta en el sillón académico. Un año después moriría su compañero —pero más que nada hermano— «casi desnudo, como los hijos de la mar» en una cercana playa del sureste francés.

Gustaba de decir Manuel Machado que él pertenecía plenamente a la generación del Noventa y Ocho... en cuanto fue aquella una generación principalmente estética, es decir, artística y literaria; que hizo una revolución literaria y artística; principalísima, casi exclusivamente estética, sin perjuicio de las remociones de fondo que implican siempre los verdaderos trastornos de la forma. Y se le ha visto a Manuel como el modelo del señorito andaluz, tan formal, como lo tenemos en la caricatura implacable de su hermano Antonio en su poema «Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de don Guido».

Murió don Guido, un señor
de mozo muy jaranero,
muy galán y algo torero;
de viejo, gran rezador.

Y, a continuación sigue hablando de su destreza en manejar el caballo, de beber, de sus escándalos y amoríos, de pertenencia a una cofradía para salir —cirio en la mano— en la procesión del Jueves santo sevillano vestido de nazareno... «un caballero andaluz».

¿Cómo es la religiosidad de Manuel Machado? En *El Mal Poema* se recogen las notas más pesimistas y quizá por eso es un poemario que no incluyó en la edición que en 1940 preparó para la colección Austral, cuando ya se había producido su transformación ideológica y religiosa, que se corresponde (como consecuencia) con la guerra civil y la muerte en el exilio de su madre y su hermano; y es posible que la reedición de ese libro le hiciera recordar su pasado más o menos baudelairiano en tales circunstancias (las de 1940). El poema titulado «Prólogo-Epílogo», contenido en *El Mal Poema,* es una confesión del poeta exhibiendo su virulencia desacostumbrada en toda su obra; nos recuerda en algún aspecto «El mañana efímero» de su hermano Antonio, en el sentido de que ofrece una visión parecida: después de hablar de la «España de charanga y pandereta», del «París pagano», de la «España que ora y que bosteza», que «embiste,

cuando se digna usar con la cabeza», termina con la esperanza en «otra España que nace», con juventud hecha con el pasado macizo de la raza.

Una España implacable y redentora,
España que alborea
con un hacha en la mano vengadora,
España de la rabia y de la idea.

Ars Moriendi (el libro de 1921 de Manuel) viene ya a significar como un testamento poético, sin patetismos, puesto que del escepticismo llegaba a refugiarse en la serenidad, y quedan alejadas la melancolía y la esperanza.

Citando a Gerardo Diego, en su reciente libro, diremos: «Manuel Machado era un admirable, un purísimo y también un hondo poeta, aunque a la par que hondo fuese deliciosamente superficial. Y Antonio, más genial y constante en su verso, más denso y grave, menos elegante y más trascendental y simbólico, aparecía como lo que en realidad era, como el poeta más concentrado, pensieroso y trasparente de nuestro tiempo. (...) Antonio, primero y más acabado discípulo de su hermano mayor, se le escapaba hacia arriba, buscando la luz y la verdad diamantinas de la vieja Castilla».

Quizá lo que más haya perjudicado a la apreciación de Manuel haya sido la trascendencia de la poesía de su hermano. «Como todas vidas paralelas —añade G. Diego—, éstas, tan fraternalmente unidas, marchan juntas, se desvían, se tornan a aproximar, se superponen en íntima colaboración, divergen finalmente, y bien a pesar suyo, separadas por el abismo de una guerra civil. Muerto Antonio en Francia, Manuel sigue solo en su desolada viudez fraternal, sobrevive a su hermano y se sobrevive él mismo en un erguido esfuerzo de virilidad elegante y sobriamente marchosa».

Llegó la hora del dolor. Ocho años sobreviviría el anciano Manuel a las trágicas desapariciones de Antonio y de su propia madre. No es hora de que las divergencias ideológicas «separen» a la familia. En 1972, en Soria se imprime *Ultimas soledades del poeta Antonio Machado (Recuerdos de su hermano José)*; en este libro leemos: «La vida de estos dos poetas estuvo siempre tan ligada, que uno de los motivos que aceleraron la muerte de Antonio fue la inevitable y forzosa ausencia de Manuel. Y es que José acompañó a su madre y a su hermano Antonio en los tristes días que culminaron en Collioure. Era ya el año 1939 cuando ambos habían abandonado Bar-

celona con destino a Francia. Atravesaron la frontera por Cerbère y ya Collioure recibe al poeta gravemente enfermo. A las cuatro de la tarde muere. Era un 22 de febrero. Y, como si todo estuviera preparado, aquel año era miércoles de ceniza...

MIGUEL DE SANTIAGO

Diario INFORMACIONES
Calle San Roque, 7
MADRID-13

UN POEMA DE DON MANUEL MACHADO EN «EL CUENTO SEMANAL»

Si en muchos diarios y en importantes revistas de tipo general se publicaban poesías, con frecuencia destacadas con dibujos y orlas a color, no debe extrañarnos que en la publicación literaria *El Cuento Semanal* apareciesen poemas, a contrapelo de la clara especificación de subgénero expresada en el título. Esa buena costumbre cobijadora de poemas fue mantenida en gran parte del siglo XIX y llegó hasta la guerra civil. Todavía se mantuvo, con menos frecuencia hasta hace pocos años, pero con una supervivencia degradante: «ABC» —que como su fraterno *Blanco y Negro* había dado en sus números dominicales poemas inéditos, subrayados con buenas ilustraciones— relegó los versos a las páginas publicitarias, ya no inéditos, sino tomados de libros y publicados sin ni siquiera solicitar permiso a los autores. Evidente degradación, al parecer ya abandonada del todo.

Ojeando *El Cuento Semanal* se encuentran (amén de noticias literarias curiosas, como una contribución de cinco pesetas aportada por el bohemio Dorio de Gádex, hoy más criatura valleinclaniana que ente real, a la suscripción abierta por la revista para costear la edición de las «Notas de un voluntario» que sobre la guerra de Africa publicaba en *España Nueva* el no menos curioso Eugenio Noel) (1), colaboraciones en verso que van desde aleluyas humorísticas hasta inéditos de los poetas entonces más famosos.

El 30 de diciembre de 1910 apareció el número 209, extraordinario de fin de año. A las colaboraciones en prosa de Jacinto Octavio Picón, Alberto Insúa, Ramiro de Maeztu, José López Silva y Antonio de Zayas se unían las poéticas de Manuel Machado, Francisco Villaespesa y Emilio Carrère. Al ser número especial abundaban las ilustraciones: dibujos de Simonet, Medina Vera, Gustavo de Maeztu, Santana Bonilla, Vázquez Calleja, Agustín, Huidobro, Gutiérrez Larraya y Tovar.

---

(1) «El Cuento Semanal», año IV, 18 de marzo de 1910; núm. 168, p. 2.



PREGÓN DE FLORES

Rosas son
la frescura de los huertos
y los labios entreabiertos.

Y claveles
los caireles
de los trajes andaluces,
con sus luces
de oro y plata...

Do los nardos
en la mata.
La frescura
de la tez de Carmen pura,
la blancura
de su bata.

Las violetas
y mosquetas
son las gracias
que se ocultan...
Tulipanes, los que exultan,
senos llenos, de mujer.

El oler
los jazmines
es la Noche y los jardines.

Del querer
es la pena
la azucena...
Y los lindos
dondiegos, miramelindos,
son cantares
con achares
y piropos...
Y celos los heliotropos.

¡Niñas... vamos...
con las flores de mi ramo
puesto en agua,
el crujido de la enagua,
y el chasquido
de los besos.

Mil olores
y colores
dan mis flores, que enamoran,
Tambien llevo de esas flores
que devoran...

Manuel MACHADO

Aleluyas lapidarias,—chocantes y extraordinarias



¿Es El Cuento Semanal?...
¡Un numerito, chaval!

¡Caray; tiene un **gran sumario**!
¡No es caro el extraordinario!

¡Qué bien cuenta aquí Picon
El drama de una pasion!



Zayas con sus "académicos',
Nos pinta males endémicos.

Prueba, sin una peseta,
Carrero, aquí, que es poeta.

Silva con chulaperia;
Cubre bien la mercancia.



Trovador... Lebrel... Princesa...
"¡Roóforos,, de Villaespesa!

Maeztu. ¡Gran atracción!
Filípica de un sermón.

La "cocotte" Insua trata
buena, bonita y barata.



En los versos de Machado
Mucha sal se ha derramado.

A estos monos de Tovar
No les falta mas que hablar.

Pues señor, con este Cuento
Me he quedado tan contento.

Este último presentaba con dibujos muy graciosamente expresivos, que llevaban al pie sendas «aleluyas lapidarias, chocantes y extraordinarias» las reacciones de un lector ante el contenido de la revista, acordando sus gestos, desde la perplejidad hasta la euforia, a las referencias a colaboradores o a sus temas. Historia completa, pues va desde la adquisición del ejemplar:

¿Es El Cuento Semanal?...
¡Un numerito, chaval!

hasta la babeante complacencia con que, una vez leído, se guarda en un bolsillo interior del gabán:

Pues señor, con este Cuento
me he quedado tan contento.

Entre tales, comienzo y final se hace el repaso completo de la revista, partiendo de un apriorístico juicio de valor:

¡Caray; tiene un gran sumario!
¡No es caro el extraordinario!

Del viejo naturalista Jacinto Octavio Picón, quien como veintiséis años antes seguía gustando de narraciones «de osada inspiración y atrevido asunto» (2), se dice:

¡Qué bien cuenta aquí Picón
el drama de una pasión!

Como Antonio de Zayas se entrega a ceñuda crítica social, Tovar subraya así el gesto preocupado del lector:

Zayas con sus «académicos»
Nos pinta males endémicos.

Esa actitud se intensifica para convertirse en goteante sudor ante la colaboración de don Ramiro:

Maeztu. ¡Gran atracción!
Filípica de un sermón.

Claro gesto de escama se muestra ante la colaboración poética del autor de *El Alcázar de las Perlas:*

---

(2) Vid. Walter T. Pattison: «El naturalismo español», Madrid, Gredos, 1969, p. 110.

Trovador... Lebrel... Princesa...
¡«Reóforos» de Villaespesa!

así como admiración curiosamente mentalizada y reforzada con la aparición de una cachimba en boca del lector, ante los versos del más conocido de los últimos bohemios madrileños:

Prueba, sin una peseta,
Carrère, aquí, que es poeta

comparable a los términos mercantiles que aparecen —y esta vez la cachimba se ha convertido en un cigarro, dejado chulonamente en la comisura— a propósito del gran madrileñista José López Silva:

Silva con chulapería
cubre bien la mercancía.

La aproximación a Alberto Insúa es más bien temática:

La «cocotte» Insúa trata
buena, bonita y barata.

Los tres últimos «monos» y sus correspondientes aleluyas van en meticulosa gradación hasta la complacencia final. El primero de ellos es el que se refiere a don Manuel y la cara del lector rebosa satisfacción, mientras se dice

En los versos de Machado
mucha sal se ha derramado,

el penúltimo se refiere al propio ilustrador aleluyista, ante el que se echa a volar el sombrero hongo del ya definitivamente entusiasmado lector, quizás despedido por la onda expansiva de una gran sonrisa:

A estos monos de Tovar
no les falta más que hablar.

Por lo que respecta a la colaboración de Machado, Tovar tenía cierta razón en el sustantivo *(sal)*, aunque hiperbolizara en el verbo *(derramar)*. Se trata de un poema sin pretensiones; el tema podría hacer pensar que don Manuel no se molestó en escribir algo especial para la ocasión, sino que echó mano de lo que su graveta guardase, eligiendo un primaveral «Pregón de Flores» que, por los finales de

diciembre, no podía haberse escrito para este encargo. Claro está que los caminos de la creación poética son tantos y tan intrincados que nunca puede descartarse la posibilidad de que el poema en cuestión se escribiese con brasero.

En cualquier caso, es uno de los poemas menos brillantes —y, pese a Tovar y a lo arriba dicho, menos «salados»— del autor de tantas y tan finas muestras de poesía menor. Antes de copiar el poema digamos que la ilustración de Huidobro sirve al poeta con la misma facilidad con que éste sirvió a su tema: una especie de enrejado de flores se corona por la cabeza de mujer en actitud de cantar, o pregonar, con la mano izquierda abocinada para ampliar la voz. Los grandes aretes dan cierto aire gitano a la florista, cuyos cabellos se enlazan con las flores que orlan el conjunto.

PREGON DE LAS FLORES

Rosas son
la fragancia de los huertos
y los labios entreabiertos.

Y claveles
los caireles
de los trajes andaluces,
con sus luces
de oro y plata...

De los nardos
en la mata.
La frescura
de la tez de Carmen pura,
la blancura
de su bata.

Las violetas
y mosquetas
son las gracias
que se ocultan...
Tulipanes, los que exultan
senos llenos, de mujer.

El oler
los jazmines
es la Noche y los jardines.

Del querer
es la pena

la azucena...
Y los lindos
dondiegos, miramelindos,
son cantares
con achares
y piropos...
Y celos los heliotropos.

¡Niñas... vamos...
con las flores de mi ramo
puesto en agua,
el crujido de la enagua,
y el chasquido
de los besos.

Mil olores
y colores
dan mis flores, que enamoran...
También llevo de esas flores
que devoran...

Como se ve (3), el poeta combinó octosílabos y tetrasílabos, rimados en consonante con libre distribución de las rimas, dejando blancos los versos 1, 9, 17 y 37 y una consonancia defectuosa en los 33 y 34. Sería impertinente señalar los ripios y las rimas que sin llegar a serlo fluyen con tal facilidad que antes de encontrarlas van siendo adivinadas por cada lector. La entrega de don Manuel a la fácil versificación no es, por otra parte, caso insólito entre los que seguían siendo modernistas «oficiales» en aquellos días finales de 1910. En cambio, los superó a todos (aunque no en esta concreta ocasión) en la gracia, finura y elegante desgarro con que cultivó temas y formas populares. En ese aspecto, don Manuel es maestro indiscutible. Y aunque mucha de su poesía «mayor» cuenta parigualada con la de los mejores, quizás alcanzó su mejor fortuna, y aun su medida más alta, en sus abundantes creaciones de poesía menor.

MIGUEL LUIS GIL

Wells College
AURORA (New York)
(USA)

---

(3) Los lectores de don Manuel Machado conocen el poema. Su última aparición, salvo error, en la edición de Biblioteca Nueva de las obras de ambos hermanos Machado. Cito de memoria, lamentando no poder especificar fecha de edición y número de página.

MANUEL MACHADO Y EL 98

La Teoría de las Generaciones tuvo un momento de plenitud, entre nosotros, hace años. Desde que Pedro Salinas hiciera un ensayo de aplicación de las notas generacionales establecidas por Petersen (ya utilizadas anteriormente por Jeschke para lo mismo) al grupo que ya había sido llamado generación del 98, con criterios diversos y con discusiones, a veces con intervención de los mismos protagonistas, la adscripción de los escritores españoles que comenzaron su obra a finales del siglo XIX a dicha generación, o la división en grupos y tendencias, complicó mucho el trabajo de la historia literaria.

El método de las generaciones había ido apareciendo en la obra de Ortega, pero sin aplicaciones a la historia literaria española. Los conceptos de Petersen (que creo recordar que habían sido presentados en un artículo de *Razón y Fe)* constituyeron ya una guía metódica excesivamente rígida. Por otra parte, Menéndez Pidal hizo una división por generaciones de la historia de nuestra lengua en el siglo XVI, aunque sin mucha precisión en cuanto a criterios distintivos. Posteriormente hubo algunas alusiones. Pero fue Pedro Laín Entralgo quien en sus estudios sobre nuestra cultura moderna y la preocupación por España realiza un serio intento de utilización del método generacional, a cuya fundamentación teórica dedicó un libro también muy importante. En el dedicado a la generación del 98 se enfrentó ya con problemas de división de tendencias y de incisión de autores en los dos grupos que ya se habían distinguido por Valbuena, Pedro Salinas, etc. Julián Marías, en un libro de conjunto, y después en estudios varios, recordó las importantes aportaciones de Ortega —ya citado por Petersen—, y posteriormente ha continuado la organización de la teoría del método y sus aplicaciones, entre otros casos al 98 (1). A raíz de publicarse

(1) Los trabajos y obras a que me refiero son sobradamente conocidos. No he podido comprobar la existencia del artículo de «Razón y Fe», Hans Jeschke, «Die Generation von 1898 in Spanien, trad. española de Y. Pino Saavedra. Santiago de Chile, 1946. Pedro Salinas, «El concepto de Generación Literaria aplicada a la del 98», en «Revista de Occidente», CL, di-

La generación del 98, de Laín, publiqué una reseña en *Arriba.* Una duda sobre la falta de inclusión de Manuel Machado dio lugar a una amistosa respuesta del gran poeta, y ésta, a su vez, a unos artículos de Pedro; en ellos incluía a don Manuel en el 98, seleccionando los temas más afines a los que había utilizado metódicamente en su libro para precisar las conexiones entre los autores de la discutida generación.

Pedro Laín era buen amigo de Manuel Machado. No sé si se conocieron durante la guerra española. En la posguerra hubo una tertulia en el café Lyon —el de Correos—, y de sus dos locales, en el que tenía como sótano, «La Ballena Alegre», una tertulia que no ha encontrado historiadores tan excelentes como los que han fijado los hechos de las del Lyon d'Or o la del Gijón. La del Lyon (o León, por reacción purista) fue tertulia generacional y de grupo. Allí acudían los fundadores de *Escorial* y no sé si de allí salió el generoso intento de *Musa Musae,* las reuniones literarias en el despacho de Llosent Marañón, director a la sazón del Museo de Arte Moderno. «Presidían» la tertulia don Manuel Machado y José María de Cossío; asistían, de los que recuerdo, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero, Alfonso Moreno y también Gerardo Diego. Se daba esa unidad entre generaciones, la falta de rotura de que ha hablado en alguna ocasión Dámaso Alonso, ya que, por otra parte, las relaciones de ese grupo de *Escorial* con Azorín y Baroja eran muy cordiales. Pedro Laín, entonces, como siempre, manifestaba su seriedad, su bondad personal, su auténtica honradez y exigencia intelectuales, y la generosa comprensión que yacía en todos sus intentos aunantes de nuestras diversas tendencias culturales.

La posición de Laín no era fácil, y otros grupos de escritores o no escritores mantenían actitudes violentas contra los del 98. Creo que mi reseña, con la de Fernández Almagro, fueron las más favorables, como ha destacado Martínez Cachero (2) recientemente. La contestación de Laín significó un desarrollo y ampliación de las precisiones claras del poeta, y una decisión de considerar ya a Manuel Machado como perteneciente al 98.

La cuestión de una delimitación de los poetas de fin de siglo en dos grupos surgió ya en el libro *La poesía española contemporánea*

---

ciembre de 1935. Pedro Laín Entralgo, «La generación del Noventa y Ocho», 1945. Las generaciones en la Historia. Julián Marías, «El método histórico de las generaciones», Madrid, 1949, ahora en «Obras», Madrid, 1969. Ultimamente en un artículo de «La Vanguardia» (9 de junio de 1974) «Generaciones. Los cambios del mundo» anuncia la próxima aparición de su libro «Literatura y generaciones». No parece que el método haya seguido aplicándose en los cuadros de la nueva ciencia de la Literatura. Así en el libro misceláneo «Methoden der Deutschen Literaturwissenschaft, Frankfurt a M. 1971, que ofrece el contraste entre las direcciones clásicas y las actuales está ausente cualquier trabajo con método generacional

(2) «La novela española entre 1939 y 1969. Valencia, pág. 67.

(Madrid, 1930), de Angel Valbuena Prat. Y fue Dámaso Alonso el que por primera vez también expuso sus dudas sobre una dicotomía tan rigurosa. Posteriormente Pedro Salinas había hecho también distinciones, y en su artículo de 1935 había hablado del «modernismo como lenguaje generacional». Dámaso Alonso en 1947 dedicó un importante estudio a Manuel Machado (3); otro sobre Antonio Machado puede completar algunos puntos. Fija aún más su posición de 1931: «modernismo y generación del 98 son conceptos heterogéneos; no pueden compararse, ni tampoco conjuntarse en uno más general común a los dos. Modernismo es, ante todo, una técnica; la posición del 98..., una Weltanschauung»... Quiere decir esto que «modernismo» y «actitud del 98» son conceptos incomparables, no pueden entrar dentro de una misma línea de clasificación, se excluyen mutuamente. Dicho de otro modo, se pueden mezclar o combinar en un mismo poeta o en un mismo poema. A continuación analiza las actitudes vitales expresadas en las poesías de Machado y las coincidencias temáticas; al mismo tiempo nos presenta análisis de textos mostrando el perfectísimo arte del poeta. La coincidencia con la propia posición de don Manuel indica una vez más cómo desde el principio de la discusión, hacia 1931, Dámaso Alonso supo acertar. (Fue culpa mía quizá el que no le hablara de los artículos periodísticos, entonces ya perdidos en las necrópolis de los números viejos).

Posteriormente, Guillermo Díaz Plaja (4) extremó las diferenciaciones. Un método literario que busque ante todo agrupaciones y generaciones, sin estar compenetrado con un análisis minucioso, inmanente de textos, es útil para ver las diferencias, no para las tangencias, y zonas comunes. Considera que Manuel Machado no pertenece ni mental ni estilísticamente al 98; es modernista puro, transido de la influencia verlainiana, diferenciado como sensual de Antonio, que es mental, y desinteresado por Castilla, su sentido del tiempo, esencialmente es de la instantaneidad. Reconoce la participación de Machado en empresas generacionales, como las revistas. Vemos que don Manuel cifra en ello una de sus pertenencias al 98. En ningún momento admite interferencias, y no discute ni cita las opiniones de Dámaso Alonso sobre la cuestión. (Dámaso cita, en la reimpresión del artículo, la obra de Díaz Plaja sin más comentario.) Y el caso es que Díaz Plaja acierta a diseñar con el nombre de Fin de Siglo (¿de procedencia orsiana?) el momento espiritual en que conviven tendencias y sur-

---

(3) «Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado», ahora en «Poetas españoles contemporáneos», Madrid, 1969, 3.ª ed., espec. pp. 83 y ss.

(4) «Modernismo frente a 98», Madrid, 1951.

gen formas dispares, y reconoce que hay zonas de confusión entre la tendencia «ética» y la «estética».

Las distinciones extremas de Díaz Plaja fueron discutidas por Rafael Ferreres en un excelente estudio (5). Considera discutible la oposición Castilla y París, y se refiere especialmente también a los temas castellanos en Manuel Machado. Sobre esto insistiremos más adelante. Es importante la consideración de los elementos simbolistas, en temas y vocabulario. Por primera vez, creo, se indica la comunidad léxica con el simbolismo francés. Cierto es que Ferreros atiende más al modernismo en el 98 que a la implicación contraria.

También Julián Marías (6) hace objeciones al concepto de dos generaciones; considera que existe una sola, aunque con dos o más tendencias. Otros autores han insistido en esa fusión, textualización diría yo, de elementos diversos en los autores del fin de siglo. Así Ramón de Zubiría (7), que revisa también la cuestión de límites entre 98 y modernismo, con referencia a Antonio Machado, recogiendo opiniones antiguas, como la de Juan Ramón, sobre la «unión mágica» de Rubén Darío y Miguel de Unamuno. Aurora de Albornoz (8), que ha estudiado exhaustivamente la relación entre ambos escritores, da también nuevas perspectivas. Por último, Gustav Siebenmann (9), en su importante estudio sobre los estilos poéticos en España desde 1900, da un resumen de la cuestión y adopta una postura semejante a la de Dámaso Alonso. Manuel Machado, como Jano, dirige su rostro poético en las dos direcciones; en él entremezcla y funde todo.

La propia afirmación del poeta indica precisamente cómo hay un momento común, con participación en empresas, convivencia y temática también semejante. El dice claramente: «Es muy cierto que yo pertenezco plenamente a la generación del 98...» Los puntos suspensivos, recurso tan frecuente en él (y en Antonio) representan un comienzo de concesión: Sigue: «... en cuanto fue aquella una generación principalmente estética; es decir, artística y literaria, que hizo una revolución literaria y artística; principalísima, casi exclusivamente estética, sin perjuicio —claro está— de las remociones de fondo que implican siempre los verdaderos trastornos de la forma». Díaz Plaja, entre los copiosos materiales que aporta, presenta extractos de una

---

(5) «Los límites del Modernismo y de la generación del 98», 1956, ahora en el vol. del mismo título, Madrid, 1964.

(6) Rubén Darío: «Un nivel y un temple literario», ahora en «Obras», VII, 1966, 562-573, la opinión sobre el 98 en la pág. 564.

(7) «La poesía de Antonio Machado», Madrid, 1969, 3.ª ed.

(8) «La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado», Madrid, 1968.

(9) «Los estilos poéticos en España desde 1900», Madrid, 1974, especialmente pp. 95-104, 129-132.

conferencia (¿1910?, duda Guillermo) de don Manuel en la que éste dice: «El modernismo, que realmente no existe ya, no fue en puridad más que una revolución literaria de carácter puramente formal. Pero relativa no sólo a la forma externa, sino a la interna del arte.» En 1945 habla de «las remociones de fondo que implican siempre los verdaderos trastornos de la forma». Ciertamente, Machado no habla del 98, pero posiblemente en esa fecha no había nacido la designación. Según lo que se ha dicho, la designación de 1898 es tardía, hacia 1913, por Azorín. Queda, pues, la constancia de una conciencia unitaria de grupo en Manuel Machado, aunque reconoce la separación de los que ya llamara del 98, en actitudes y temas, después de haber afirmado su prioridad en algunos de éstos.

Creo que la cuestión queda aún abierta. Quedan aún muchos trabajos parciales; el camino abierto por Díaz Plaja en cuanto a la explotación de revistas y periódicos; análisis de esos materiales aún intocados en parte (por ejemplo, no he visto referencias a *Nuestro Tiempo,* con importantes colaboraciones sobre el modernismo). Y sobre todo análisis de textos y coordinación de las poéticas y las prácticas. (Ya Gullón ha avanzado en ese terreno.) Las comparaciones de textos son exigidas aun en las escuelas más inmanentistas, sin olvidar que la comparación es siempre «entre sistemas». Las «unidades poéticas mínimas» que se interpenetran entre poesías de Antonio Machado y Manuel Machado son bastantes. Se ha hablado del carácter, más del 98, del famoso «Castilla» de don Manuel, pero ¿se ha observado el «modernismo» del poema más castellano de don Antonio «A orillas del Duero»? La métrica lo es, pero sirve precisamente a la visión amplia del paisaje; ¿y la presencia del tema cidiano, con la ortografía arcaizante, Myo Cid, y la de los «guerreros y adalides» no nos recuerda algo? La consideración de la poesía española es un contexto europeo, dirección seguida en parte por Siebenmann, nos daría también algunos frutos. Los elementos simbolistas, apuntados por Ferreres, en Manuel y Antonio Machado podrían ser precisados si aplicáramos a estos poetas los esquemas que Emmy Neddermann utiliza en el estudio de la poesía simbolista de Juan Ramón Jiménez, y recordar que la prosa de Azorín está también construida con estilemas simbolistas. Por otra parte, esa implicación europea nos salta a la vista si recordamos que 1898 es fecha (no digamos generacional, para que no se nos enfade Julián Marías) importante en la poesía europea: es la muerte de Mallarmé. Precisamente Bowra llama a los poetas europeos que surgen entonces los «herederos del simbolismo». En mis cursos universita-

rios, sobre todo para extranjeros, he dado esa interpretación de los poetas del fin de siglo, o de comienzos de siglo, español (10, 11, 12).

Por otra parte, hay que tener en cuenta las nuevas posiciones críticas ante el 98. Hay un desinterés creciente por el aspecto de creadores de un nuevo lenguaje y de obras del alto nivel que nadie discute; una sociología que se aparta de la obra de arte como unidad de dinamismo inmanente, quiere desmitificar (o remitificar en otro sentido) a nuestros grandes autores del grupo. Más importante quizá es la revalorización de la generación de la Restauración y el estudio de las unidades ideológicas («ideologemas» en la nueva crítica formalista), que en suma fueron el contenido de las obras de carácter noventaiochista. López Morillas, Gómez Molleda, Maravall, han estudiado ya la tradición de esos contenidos (13). En una larga preparación de un estudio y edición del *Idearium español* observo también esas corrientes, muy anteriores a «Campos de Castilla» o «Caprichos». ¿Serían entonces los poetas y prosistas del 98, también en este aspecto, «herederos»? ¿Serían todos «poetizadores» (en el sentido dialéctico y estructural de la palabra) de un conjunto de temas y materiales dispares y anteriores? Quede esto como una mera reflexión. Pero sin duda la imagen de Castilla, contra la que protestó Menéndez Pidal (que fijó también su posición ante el Noventa y Ocho en una entrevista que le hice para *Arriba*, y que Dámaso Alonso utilizó muy bien después), queda más potente y fuerte en las acusaciones formales, exaltadas por los estilemas rítmicos, tímbricos y léxicos del simbolismo o «modernismo»: «por la terrible estepa castellana» o «Castilla miserable, ayer dominadora» (oposición léxica apoyada en el bimembranismo del alejandrino).

Ya es demasiado divagar sobre una base tan modesta que presentar unas colaboraciones periodísticas olvidadas. Lo importante es revivir el artículo de don Manuel Machado, y añadir, aunque ya está en

---

(10) O. c., p. 88.

(11) «Die Symbolistischen Stilelemente im Werke von Juan Ramón Jiménez», Hamburg, 1935.

(12) «The Heritage of Symbolism», London, 1943, no estudia ningún poeta español; en «The Creative Experiment», estudia a Lorca.

(13) Véase sobre esto el reciente artículo de Laureano Bonet «Hacia un redescubrimiento ideológico de la Restauración», «Insula», núm. 328. Mi propia posición «mitificadora» si se quiere, de los hombres del 98, la he expuesto en artículos, estudios, cursos y conferencias, desde 1939. Véase para Azorín mi librito «Sobre Azorín», Murcia, 1973. A raíz de la muerte de don Manuel hablé en un acto de la Facultad de Filosofía sobre él, en el mismo acto mi fraternal amigo José María Valverde hablaba de Antonio Machado.

libro, los de Pedro Laín, quien, con su constante generosidad, me ha autorizado a que se reproduzcan aquí, para ofrecer conjuntamente todo lo relativo a la toma de posición en la historia literaria por parte de un gran poeta y un gran amigo.

MANUEL MUÑOZ CORTES

Spanisches Kulturinstitut
Marstallplatz, 7
MÜNCHEN (Alemania)

HISTORIA DE UNA PASION ESPAÑOLA
(La generación del 98 vista por Laín Entralgo)

Por M. MUÑOZ CORTES

Sin prisas y sin pausas, con una determinación y una rigurosidad ejemplares, Pedro Laín Entralgo viene publicando, desde hace unos años, libros siempre nacidos de una entrega absoluta a la meditación y al estudio. Al menos, así aparecen a los que lo leen, muchos de los cuales no pueden adivinar las urgencias de toda índole que azacanean la labor de Laín Entralgo, urgencias que, por una serie de circunstancias —que no sabemos si lamentar o gozarnos de ellas—, han ido remitiendo. Dos direcciones fundamentales pueden verse en la producción de este autor: la historia de la Medicina y los temas de la cultura española en su sentido más profundo y significativo. En la primera funde su profesionalismo médico con un concepto nuevo y fresco de la historia; a la segunda lleva una preocupación inmediata, un anhelo de entendimiento de lo que España y la vida española, sea en su raíz ontológica o en su vuelo metafísico. Y una vez más observamos cómo por una decisión de la Providencia parece que cualquier anhelo de explicación de España ha de partir de una situación patética, de una angustia ante la realidad cotidiana, aunque nazca a través del rigor estético de la prosa bellísima del 98, de la rectitud intelectual de Ortega o del rigor metódico de Laín. Casi podemos llegar a preguntarnos si son las circunstancias de cada momento histórico en que se acomete esa interpretación o si es el mismo objeto de ella —España, nuestra España— la que no permite otra postura vital ante ella que la de la pasión, la de la vibración estremecida del momento en que su pensamiento se hace nuestro pensamiento, nacido entre escalofríos de las entrañas. Porque ni aun los extranjeros más helados se libran de ello. Y en Pedro Laín Entralgo confluyen su temperamento y el momento en que su pensamiento se hace letra y se quiere en otras veces hacer acción.

* * *

Innumerables son los trabajos parciales que se han publicado sobre la generación de 1898; de conjunto hay pocos; en este momento recuerdo sólo el de Jeschke *(Die Generation von 1898)*, que no ha sido tenido en cuenta por Laín. El libro de Laín va examinando, ante todo, la imagen y anhelo de España, que operó en las almas de los hombres de esta ejemplar generación: así, en la epístola a Dionisio Ridruejo, que prologa la obra, declara que no se sitúa ni entre los indiferentes, ni entre los hostiles, ni entre los derretidos, sino entre los que gravemente reconocen la deuda que tenemos los españoles de la época contemporánea hacia esa generación: deuda idiomática, estética y española. Agradecimiento y reservas componen el libro de Laín. Y, como decimos, es, ante todo, la visión de España lo que lo centra, es lo que podríamos decir, al modo de Mallea, la historia de una pasión española, de la pasión de esos hombres: Machado, Azorín, Baroja, Maeztu, Unamuno.

La obra de Laín es, ante todo, un libro. No paradoja, sino descripción es lo que quieren ser sus palabras. Digo libro, porque toda la obra está escrita en función de la totalidad, no amontonada en fragmentos. Yo lo he leído rápidamente, tomando algunas ligeras notas, que son las que van aquí. Es obra que merece un examen lento y extenso, que no representa, en absoluto, esta noticiera reseña: Comienza *La generación del 98* por la meditación sobre *Un paisaje y sus inventores*, sobre el gran descubrimiento del paisaje que realizan los escritores del 98. Después se discute el concepto de generación del 98, examinando las razones de los que niegan su existencia como tal grupo y los que la afirman. El concepto histórico de generación fue casi exhaustivamente estudiado por Laín en su libro anterior *Las generaciones en la Historia*. Ahora se aplican unos conceptos generaciones que si bien no llegan al esquematismo de Salinas, precisan con bastante exactitud la figura de la generación. A continuación Laín, con aguda mirada crítica, examina los recuerdos de la infancia, y el enlace sentimental y literario entre la tierra nativa y Castilla. «El Sabor de la Historia» es el capítulo dedicado a observar y cualificar los contactos de los hombres del 98 con la historia patria. Después de un bello e interesante «Intermedio sobre Madrid», se describe el Madrid del 98. Y ya, tras esta parte, que es como una introducción, Laín se mete derechamente en el problema eje de su libro: el amor o la pasión española, el concepto de la historia de España, los conatos de intervención de los del 98 en la vida política y social de España, y, con el fracaso de esos conatos, la evasión hacia el ensueño y la España soñada. Se cierra el libro con un epílogo en tres tiempos, que en sus líneas finales es una afirmación de fe en el destino de España.

He extractado el índice. Las sugestiones y observaciones nacidas en la lectura llenarían —y llenarán, Dios mediante— bastantes páginas. En el tema del paisaje creo que Laín ha extremado un poco su observación de que el hombre es un elemento perturbador en la pureza natural. (Junto a los hijos de Alvar González —el estremecedor poema de Antonio Machado— está la recta y noble figura del mismo labrador. Junto a los «atónitos palurdos» de Soria hay la invocación a las gentes del llano numantino.) Por otra parte, en el descubrimiento del paisaje hay una diferencia entre los paisajes «totales» de Unamuno, casi siempre vistos desde las cumbres, y los fragmentados, vistos desde un camino, de Machado, o los de calidad

de primitivo de Azorín. Una duda que sugiere el libro es la falta de inclusión en él de Manuel Machado. Pero creo que pocas veces unas creaciones literarias han sido examinadas con tanta sensibilidad, con tanta finura y expresado el análisis con tanta calidad a su vez como en estas páginas de Laín. La penetración y el acierto aumentan cuando se tratan ya problemas biográficos e históricos: dentro del capítulo dedicado a estudiar la crisis religiosa de los hombres del 98, encontramos una elegancia y una comprensión ejemplares. O en el dedicado a describir las primeras experiencias madrileñas de los escritores del grupo. Y ya cuando llegamos a las páginas centrales, en donde hay, por primera vez, un entendimiento claro de la acción y la desilusión de estos hombres, leemos casi sin reaccionar separadamente del curso del pensamiento de Laín, ganados por él, por su sereno fluir, por la construcción armoniosa de las ideas. Terminamos con el alma transida por la tesis de Laín, por su misma apasionada, casi dolorida, visión de la obra española de los hombres en cuyos libros aprendimos muchos a leer maduramente. Frente a tanta obra montada sobre puras anécdotas, resentidas o beatas, el libro de Pedro Laín es, como todos los suyos, serio, ejemplar y digno.

(*Arriba*, 15-11-45.)

EL 98 Y YO
(Para alusiones)
Por MANUEL MACHADO

«Una duda que sugiere el libro es la falta de inclusión en él de Manuel Machado.» M. Muñoz Cortés. «La generación del 98 vista por Laín Entralgo». («Arriba», 15 de noviembre).

Cuidado... A mí me consta positivamente que Pedro Laín me tiene en una alta estima, pareja de la que yo —con más justo motivo— siento por él. Téngolo por uno de esos hombres de oro de ley —corazón y mente— en quienes no se sabe qué admirar más, si la bondad del talento o el talento de la bondad. Que no sólo hacen el bien sino que saben hacerlo...

Por eso quiero yo ser el primero en sincerarlo de mi «no inclusión» en el «basamento» de su magnífica obra sobre la Generación del 98, a lo largo de toda la cual —y aun a su mismo frente—, tantas alusiones gratísimas le debo... Conque, agradeciendo mucho a Muñoz Cortés su «duda», me apresuro a disiparla previamente antes de dedicar al gran libro de Laín el razonado y ferviente elogio que merece.

Es, sí, muy cierto que yo pertenezco plenamente a la Generación del 98... en cuanto fue aquélla una generación principalmente estética; es decir, artística y literaria, que hizo una revolución literaria y artística; principalísima, casi exclusivamente estética, sin perjuicio —claro está— de las remociones de fondo que implican siempre los verdaderos trastornos de la forma.

También es cierto que yo fui el primero en poner, por entonces, sobre el tablero los temas españoles —netamente españoles— con mis glosas de

Berceo, del Arcipreste y, sobre todo, del famoso Poema que fizo Per Abad», destacando la figura de Alvar Fañez y, por encima de ella y de lo demás, la de Myo Cid y su Castilla eterna. Pero ahí quedó el tema para «más señores» y yo no continué por ese camino, si bien la nota sentimental y lírica adoptó en mí, frecuentemente, la forma hondamente castiza de los cantares del pueblo...

Pero Pedro Laín no debía, no podía, en resolución, incluirme entre las figuras señeras de aquella época que habían de servirle para basar su sistema de estudio, crítica y exégesis de la *Generación del 98*, su nuevo y admirable libro... Pues, aunque Laín reconoce el puro esteticismo, y aun el «apoliticismo» común a los escritores del 98 —nadie tomó nunca en serio el carlismo de Valle-Inclán ni el anarquismo de Maeztu, por ejemplo— todavía necesitaba; puesto a escoger las figuras a su propósito, acotar aquellas en que otro rasgo común a todos nosotros los hombres de entonces: el amor y el dolor de España —más agudamente sentido y expresado en las ansias de un afán regenerador— ocupaba, pudiéramos decir, el lugar de un pensamiento político de alta envergadura... Dolor y disgusto de la España de aquel momento, feudo, en cuanto a gobierno y regimiento público, de oradores y abogados degenerados ya, hasta cierto punto, en charlatanes y picapleitos lamentables...

Y, así, escogió Laín —a mi juicio con absoluto acierto y perspicacia— los arquetipos básicos de la Generación regeneradora: Azorín o el paisaje; Baroja o la Anti-Retórica; Unamuno o la Filosofía vital; Antonio Machado o la Poesía... Todos ellos unidos por la exacerbación del amor y el dolor de España a que me vengo refiriendo...

Yo, que a ninguno cedía en el amor de España, y no era tampoco del todo indiferente a su dolor y disgusto, no les seguía en este último camino con demasiado ardor... De él me apartaban un poco mis aficiones a cosas muy consustanciales con la vida de España de entonces... y aun de la de siempre... Yo, por ejemplo, no abominaba de las corridas de toros, antes cantaba la fiesta nacional, bárbara y pintoresca, en versos llenos de color y de calor... Participaba cordialmente en esa alegría sin causa, y aun a pesar de todo, de muchos festejos populares... De la misma mala literatura que habíamos combatido —y derrotado— los del 98 me refugiaba yo, encantado, en la poesía popular de mi Andalucía particularmente y, en general, de toda España...

Este vago principio de conformidad subconsciente acaso implicaba por mi parte un complejo de inferioridad u obediencia sencillamente al adagio vulgar de «el que feo ama, bonito le parece»...

Sea de ello lo que quiera, lo cierto es que cuando Costa y Unamuno y el mismo Maeztu propugnaban la conveniencia, y aun la necesidad, de «europeizar» a España, yo escribí el primero en un artículo, que se titulaba «El Super-López» —Dios me habrá perdonado esos pecados de *Juventud* (así se llamaba el semanario fundado por mí a los veinticinco o veintiséis de mi edad)— escribí, digo, por la primera vez, aquello de que, a mi parecer, en vez de «europeizar» a España sería mejor acaso «españolizar a Europa»... Esto, que se ha repetido mucho luego, parecería hoy un halago a ciertas tendencias muy modernas de la política española... Decirlo en aquellos días, no dejaba de suponer cierto atrevimiento y aun cierto valor, que llamaríamos cívico en todo hombre que no estuviera, como yo entonces, totalmente

de espaldas a las cuestiones políticas... o, mejor, cuya política toda consistía en escribir versos lo mejor posible.

Pero este hombre en absoluto individualista, atento sólo a la autoformación de una fuerte personalidad literaria —otro rasgo común en el fondo a los del 98— no era, sin embargo, ni mucho menos, el tipo característicamente imprescindible en una perfecta exégesis de la famosa Generación, tal como la ha hecho el gran historiador y gran pensador, y en el fondo, gran poeta también, que es Pedro Laín Entralgo.

(*Arriba,* 13 de diciembre de 1945.)

EN TORNO A MANUEL MACHADO

Por PEDRO LAIN ENTRALGO

Independientemente de si él, en verdad, pertenecía, ¿quiso Manuel Machado pertenecer a la «generación del 98»? Sí y no, vino a decirnos en el artículo que dio motivo a estos míos. Sí y sí, me atreví a pensar yo. Y como mi amistad con don Manuel lo merecía, me esforcé por demostrar con sus propios textos poéticos que, además de haber sido «hombre del 98» por su credo estético —modernista como todos saben—, lo fue también, aunque más fugaz y levemente, por su sensibilidad frente a las cosas de España. No sé si habré logrado buen éxito en mi propósito historiográfico. Estoy seguro, en cambio, de haberlo conseguido muy plenario en mi empeño amistoso. Recordaré siempre la efusiva alegría de don Manuel cuando, con su paso de «banderillero de Apolo», según la felicísima definición de Gerardo Diego, se acercó a decirme su agradecimiento. No hay duda: Manuel Machado, hombre de la «generación del 98». En ese egregio grupo literario tenía lo mejor de su corazón: y con esa filiación se hallará su alma empadronada, para siempre, en la ciudad española de los Campos Elíseos.

MANUEL MACHADO Y EL NOVENTA Y OCHO

I

Ha dicho Muñoz Cortés en su inteligente reseña de mi libro sobre la «generación del 98»: «Una duda que sugiere el libro es la falta de inclusión en él de Manuel Machado.» Manuel Machado recogió al vuelo esta observación, y en su artículo «El 98 y yo» expone las razones por las que pertenece y no pertenece a la egregia generación: «Es, sí, muy cierto —precisa don Manuel— que yo pertenezco plenamente a la generación del 98... en cuanto fue aquella una generación principalmente estética.»

La lectura de este artículo —gracioso como una buena revolera, cordial como un abrazo paterno— ha suscitado en mi alma dos movimientos distintos: uno, sentimental, de gratitud; otro, intelectual, de interrogación. Al primero, puramente privado, no dedicaré aquí sino tres palabras rituales: «Gracias, don Manuel.» Al segundo, que plantea un delicado problema histo-

riográfico —¿acaso no está ya y estará siempre Manuel Machado en la historia de las mejores letras españolas?—, debo consagrarle algunas más. Por lo menos, todas cuantas quepan en este mínimo ensayo.

«Benavente y Manuel Machado —dice mi espístola nuncupatoria— ofrecerán mucho material a quienes estudien la obra literaria y estética de la generación, pero lo brindan relativamente escaso el indagador de sus reacciones ante la vida española circunstante.» Admitamos que eso es cierto. ¿Cuál es entonces la cuantía real de esa presunta escasez?

Aquí están, a mano izquierda —la del corazón—, las *Opera omnia lyrica* del poeta. Editor de ellas he sido. Aquí, a derecha mano, el esquema biográfico sobre el cual ha sido edificado mi libro sobre «los del 98»: recuerdo del país nativo, visión de la Castilla áspera y delicada, experiencia de Madrid, crítica de España, sueño de España. ¿Cómo responde a este interrogatorio la obra de don Manuel? Contestaré apretada y sistemáticamente. Que el lector acepte y perdone otra vez a este insoportable sistematizador que llevo dentro.

Visión nostálgica y paradisíaca de la tierra nativa. ¿Cómo no verla en el *Canto a Andalucía:*

Cádiz, salada claridad...,

en la estampa cromática de Puente Genil:

De celeste y blanco
viste el pueblecillo...

y, sobre todo, en el lindo poema *Colores:*

Ya pansan los olivares.
Ya la vereda se acaba...?

Castilla, drama y delicadeza, aspereza y ternura. Drama y aspereza hay en el famoso verso de *Castilla:*

Por la terrible estepa castellana,

en el apunte de la Mancha con que acaba *La hija del ventero:*

Parda y desabrida
la Mancha se hunde
en la noche fría

y en el hecho de llamar «campo de martirio» a la tierra de La Granja. Delicadeza y ternura, en la evocación del Arcipreste:

Pardas tierras, ancho llano
tan liviano en su verdor,
que a tenderse en él convida...

Actitud, tristeza e inconsciencia de Madrid:

esa horrible cosa que cruza, de noche,
las calles desiertas

(Nocturno madrileño)

... la melancolía
de los bisnietos de Myo Cid

(Yo, poeta decadente... y Madrid canta):

la seriedad del sitio corrige la alegría
de la luz...

(Visión de una plaza de Madrid, en *Madrid viejo.)*

Crítica de la España en torno, la España descubierta en la adolescencia. ¿La hay más dura que la contenida en tres versos de un poema de 1909, el titulado *Prólogo-Epílogo?*

En un pobre país viejo y semisalvaje
mal de alma y de cuerpo y de facha y de traje,
lleno de un egoísmo antiartístico y pobre...

Y aunque en este poema hable el esteta modernista y no el regenerador, ¿falta en él, por ventura, la alusión al «cacique tremendo»?

Interiorismo, preocupación morosa por la esencia castiza de España. Si esta preocupación se expresa de un modo intelectual, estético o evocativo en otros, en Manuel Machado se manifiesta bajo la especie de una férvida y derramada simpatía vital. Vital y simpáticamente se acerca don Manuel, en efecto, a la gran creación lúdica y a la gran creación lírica de nuestro pueblo: la corrida de toros y la canción popular. ¿No hay en este costado de la obra de Manuel Machado una voluntaria y fogosa inmersión sentimental o en los senos mismos de la casticidad española, el «chapuzamiento en pueblo», que proponía Unamuno? La inmersión poética de Manuel Machado en la costumbre popular es, por supuesto, reidora y garbosa: él mismo confiesa preferir a todo

un destello de sol y una risa oportuna.

¿Carece, sin embargo, de las notas doloridas, amargas, que el contacto con el pueblo tiene siempre para los escritores del 98? Entre los versos exultantes y coloristas con que Manuel Machado describe la corrida de toros se desliza esta terrible visión zuloaguesca del caballo muerto:

Y la paz es un charco
de sangre mala y negra;
y aquellos dientes fríos y amarillos...,
un azadón, un esportón de tierra.

Y junto a las coplas que suenan a cascabeles, esta otra, tan sencillamente

expresiva del reposo de un pueblo resignado y doliente sobre la tristeza y la limitación cotidiana:

Todo es hasta acostumbrarse:
cariño le toma el preso
a las rejas de la cárcel.

Advierto al llegar aquí que el tema vence inexorablemente a mi voluntad de concisión. Sea, pues, concedida al tema —la poética humanidad de Manuel Machado—, no a mí, la venia de un segundo artículo.

II

Manuel Machado se sumerge en la costumbre de su pueblo —los toros, la copla popular, la sal de la frase efímera, la alegría del buen beber— con intención estética y convivencial, no con propósito definitorio. Algo más hay, sin embargo, en las raíces de su alma:

Al fundir el corazón
en el alma popular,
lo que se pierde de nombre
se gana de eternidad,

nos ha dicho y hablando así, ¿no ha dado expresión rimada a la tesis de Unamuno sobre el enriquecimiento de la intrahistoria por obra de las creaciones individuales?

La Andalucía nativa, la Castilla descubierta, el Madrid habitual, la España en torno y el pueblo de España son cantados por el poeta Manuel Machado de modo innegablemente personal, mas también con un estilo generacional muy perceptible. No acaban ahí las semejanzas.

Manuel Machado no ha sido nunca apóstol de la regeneración, ni siquiera de pasada, como Unamuno, Azorín y Baroja. Ha sido siempre un puro poeta modernista y popular. Aun siendo esto así, el lector atento logra percibir una secreta analogía entre sus estados de ánimo y los de Antonio Azorín y Fernando Ossorio, típicos representantes de la actitud generacional después de la aventura regenerativa y de la crisis nacional de 1898.

Mi voluntad se ha muerto una noche de luna,

escribe Machado un año después del que da nombre a su generación. No es que haya quedado sin voluntad; ha descubierto tan sólo que quería demasiado y siente que su juventud se va

harta de ver venir lo que, al fin, no ha venido,

según su propia sentencia en *Prólogo-Epílogo.* Luego, vencida esa complacencia morbosa en el desmayo, llegará la limitada conformidad, cuando el poeta de *Adelfos* pueda decir de su propio corazón:

Ahora sabe querer y quiere lo que puede,
renunció al imposible y al sinquerer divino.

Quiere el poeta lo que puede y sueña lo que no puede. Pero soñar una cosa, ¿no es, por ventura, declarar posible lo que uno desea y no se atreve a querer? Soñar, ¿no es acaso saber esperar todo lo que no es absolutamente imposible? Manuel Machado no sueña un imposible, sino una esperanza; aunque a veces se disfrace de «poeta maldito» y finja renegar de todo lo humano.

Sueña y espera Manuel Machado un modo sencillo y hondo de ser hombre. Ha conocido en su mocedad la inmensa tristeza

de un vivir cosmopolita
sin amparo ni raíz.

De vuelta de ese vivir, la voz de la tierra le canta el sentido de su nueva esperanza:

Hay que ser bueno, y valiente,
mirar claro y hablar bien.

Mirar claro y hablar bien... ¿No es esto lo que, en definitiva, sueñan para sí y para los españoles todos sus camaradas de generación?

Algo más sueña Manuel Machado.

No me importa dónde voy
¿mañana?...
¡Nunca, quizás!,

dice una vez. Pero en cuanto ahonda un poco más en su alma se rectifica. Tres páginas después habla desde sí mismo y nos confiesa que espera.

una creencia antigua en cosas inmortales
que nos permita un inocente «yo sé».

Eso y no otra cosa es lo que soñamos los hombres

cuando miramos lejos sin ver nada.

El esperanzado ensueño de Manuel Machado no puede ser ajeno a España. En él entran, junto a la tierra española y a las gracias de nuestro pueblo, la Castilla pura de la Edad Media —sencilla y sonriente en Berceo, obradora y generosa en Alvar Fáñez— y una España futura laboriosa, osada y fiel a sí misma.

Nuestra labor oscura
sigamos...

propone como consigna en *La huelga:*

Gran palabra, navegar...
Apresto a nueva partida
mi barco, buen marinero.

se dice a su propia alma en *Marina;* y años más tarde, en horas de prueba, verá disponerse a la Patria

para un mañana que el ayer no niega.

Este es Manuel Machado:

Unos ojos de hastío y una boca de sed,

cuando era joven y se miraba por de fuera; un alma llena de noble experanza cuando, ya maduro, supo contemplar su verdadera intimidad.

Lleno estoy de sospechas de verdades,

declara a los cuarenta y ocho años; y tal vez diga más de sí mismo en ese prodigioso endecasílabo que en toda su obra restante.

¿Hombre del 98? Yo creo que sí, y hasta tengo la presunción de haberlo demostrado. Un hombre, en todo caso, que ha llegado a lograr plenamente el anhelo de su juventud con más vehemencia expresado:

¡Y ser un día bueno, bueno, bueno!

(*ABC*, diciembre de 1945. Publicado también en *España como Problema*, pp. 628-633).

ENTORNO HISTORICO DE ANTONIO MACHADO

Tanto se ha dicho y se ha escrito sobre la egregia personalidad de don Antonio Machado —tan sencillo y tan grande a la vez—, tanto hemos glosado su obra y vida magistrales, derribando muros de silencio, asaltando trincheras y casamatas de rencor y de mala conciencia, que hoy, a la altura de su centenario, no nos sentimos con fuerza para insistir en esa temática, que dejamos a especialistas más competentes que nosotros.

Pero ¿qué decir de don Antonio en el centenario de su nacimiento? Y puesto que se trata más bien de sentar unas bases de estudio y comprensión que de transmitir algunas vivencias emotivas, hemos creído que haríamos labor más útil en una óptica de nuestra especialidad: intentamos, pues, trazar muy sumariamente las líneas generales de su entorno. Entiéndase bien que no se trata de reincidir en el tema clásico de «el autor y su tiempo», fenómeno de interacción que creemos ha sido ya tratado; ni mucho menos de volver a aquello de «el tiempo de...», que sería aquí de Machado, como en otros casos del Cid, de Lope o de Larra; no, porque eso no es sino una manera disfrazada de colocar al lector una síntesis de historia.

Entorno histórico de Machado quiere ser el conjunto de hechos, estructuras, coyunturas, etc., en el que estuvo inserta la vida y la creación de Machado y que, en mayor o menor medida, influyeron en su condicionamiento. No es toda la *historia* de su época; es aquella historia que enlaza directamente con él.

El empeño presenta sus dificultades, ya que un verdadero entorno histórico tiene diversos niveles y lo que podríamos decir diversos tiempos. Entendámonos: nuestro escritor ha vivido casi sesenta y cuatro años. De ellos, la inmensa mayoría dentro de un mundo estructural (socioeconómico y político), el de España, que si bien experimentó crisis, sólo tuvo cambios de cierto alcance en los últimos años de vida de nuestro protagonista. Se trata ahí de un *nivel estructural*

y de un *tiempo largo.* Si nos acercamos, aquello que se refiere a las instituciones políticas pertenece más bien a un *ciclo medio* (nace Machado el año de la Restauración, pero ésta se agota políticamente cuando el poeta tiene cuarenta y ocho años, y el régimen quiebra ocho años después).

Por otra parte, nuestro poeta vive y muy directamente una serie de momentos *coyunturales* de la historia (acontecimientos, en el mejor sentido del término, mejor que *episodios* y desde luego mucho más que *peripecias).* Fue hombre que siempre quiso «estar a la altura de las circunstancias», lo que supone una intensidad de vivencias de lo coyuntural y un protagonismo activo en la coyuntura. Se trata, naturalmente, de un *tiempo* muy distinto. Sin pretender desbordar el tema que nos hemos fijado, apuntemos tan sólo a que, por ejemplo, *Campos de Soria* está en un tiempo (estructural) muy distinto de «El crimen fue en Granada» (coyuntural).

Y sin más proemios, intentemos situar ese entorno que, en parte (pero sólo en parte), será también el de Manuel Machado, tan distinto de Antonio, pero tan entrañablemente hermanado con él.

La Sevilla de 1875 conoce la «vuelta del orden», si es que dicho «orden» estuvo alguna vez puesto en tela de juicio durante el Sexenio, período en que don Antonio Machado y Núñez, abuelo de nuestro poeta, fue gobernador civil de la provincia (con el Gobierno de Prim) y luego rector de la Universidad. Sin duda, los «Voluntarios de la Libertad» quitaron un poco el sueño a los propietarios andaluces en los postreros días de 1868. Pero la «Gloriosa» tenía generales «unionistas» para que todo entrara en orden; y los sobresaltos más avanzados de Sanlúcar de Barrameda —donde la Internacional echará raíces— no serán sino violentas llamaradas entonces y en el agitado verano de 1873.

Machado y Núñez, krausista y colaborador de Fernando de Castro, se halla inmerso en la polémica de «la cuestión universitaria» cuando nace Antonio. Con Barnés, Sales y Ferré y otros profesores de Sevilla, ha elevado su protesta contra la intransigencia de Orovio y las sanciones de que son víctimas Giner, Salmerón, Azcárate y otros más. Sabido es que la contrapartida histórica de la «purga» de Orovio fue la creación de la Institución Libre de Enseñanza, de la que Machado y Núñez es colaborador desde el primer momento. A esa Institución, estando todavía en la calle de las Infantas, acudirán los niños Manuel y Antonio. Su abuelo, sancionado por el Gobierno Cánovas-Orovio, había sido repuesto e incluso nombrado catedrático en Madrid, por el Gobierno Sagasta 1881-1883 (con Albareda en Fomento y

Riañó de Director general de Enseñanza). Y en la Institución, trasladada pronto a la que fue su sede definitiva en la calle del Obelisco, estudiaron con profesores como Giner, Cossío, Sela y otros más, hasta 1889. Sabido es que los estudios secundarios en los Institutos de San Isidro y Cardenal Cisneros no les fueron muy propicios a los hermanos Machado. Al menos Manuel consiguió terminarlos y años después se licenció en Filosofía y Letras, aunque emigrando para ello a la Universidad de Sevilla, más acogedora para él. Antonio fue Bachiller en 1900 y Licenciado en Filosofía en 1917 (no se necesitaba entonces la Licenciatura para optar a la cátedra de Francés, que, como cada cual sabe, obtuvo en 1907).

Llegarán los hermanos a sus veinte años con el espíritu abierto al «todo Madrid» de la época, frecuentadores infatigables de las tertulias de Fornos, de los saloncillos de los teatros y hasta de un Jai-Alai que era entonces, no sin paradoja, templo del cante y baile flamenco. Pero también frecuentan las tertulias en casa del filólogo y ex ministro de la primera República don Eduardo Benot (en cuyo *Diccionario* colaboran para ganarse unas perras que bien necesitaban) y encuentran allí a don Nicolás Estébanez, a veces al mismo Pí y Margall; complemento de esas reuniones son las de los jueves con don Francisco Giner, a las que siempre será fiel Antonio, hasta su instalación en Soria.

¿Qué concluir sobre el entorno histórico de las mocedades de ambos Machado? No olvidar la nota diferencial de los estudios universitarios que Manuel seguirá en ambiente sevillano con carga muy distinta del madrileño.) Se trata del Madrid de la Restauración. Un Madrid que se va acercando al medio millón de habitantes, donde empiezan a alumbrar las lámparas eléctricas (en los teatros desde 1888, en el Congreso desde 1893), pero cuyos tranvías son todavía arrastrados por mulas; Madrid, que prolonga sus noches por la acera de Fornos tras la «tercera de Apolo», donde se codean políticos, toreros, intelectuales (que nadie llama todavía así), buscavidas, sablistas y mujeres de tronío. O por el «Levante» o en las tertulias de «El Gato Negro». Porque Madrid es clase media, a pesar de ser Corte; los 10.000 funcionarios (en activo o cesantes) y empleados, los 7.000 personas dedicadas a profesiones liberales, amén de 2.000 artistas, etcétera. En esa ciudad, desde la que se dirige un país agrario, ignorándolo tanto como el despuntar industrial de regiones avanzadas, viven y conviven unas clases medias muy heterogéneas; hacia arriba, la alta aristocracia (la rancia y la nueva, con acciones de ferrocarriles y de minas) va a las plateas del Real, se reúne en los salones de Fernán Núñez, de Medinaceli o en los de Bauer con tufillo a dinero de los

Rothschild. Es otro mundo. Abajo, por cualquiera de las 1.700 tabernas, por las callejas mal alumbradas y los desmontes ribereños del Manzanares, la más baja zona indefinible entre un asalariado miserable y un existir marginal, todo con su carga de aflamencamiento, en etapa anterior a la toma de conciencia del obrero madrileño. Ese es el entorno, con una carga ideológica que va desde los editoriales de *«El Imparcial»* y *«El Liberal»*, la «contestación» de un Dicenta, el primer regeneracionismo de Mallada y la labor perseverante de los hombres de la Institución. Pero también el estilo a lo *«Blanco y Negro»*, entonces joven revista, pero ya conformista; también la carga de un Balart y de un Campoamor (elementos que, es verdad, no influencian, sino que sirven de revulsivo a medios jóvenes que frecuentan los Machado).

En 1895 han perdido padre y abuelo; son ellos, casi «sin oficio ni beneficio», como suele decirse, los que tienen que subvenir a las necesidades familiares. Por cierto tiempo, el *Diccionario de ideas afines* de Benot será el áncora de salvación. Luego habrá que optar por decisiones más enérgicas. Tras «el año de la derrota», que penetrará hondamente la sensibilidad de los Machado, Manuel se decide a pasar el Rubicón, o más bien el Pirineo. En marzo del 99 va a París, a trabajar como traductor de la casa Garnier; tres meses más tarde, está Antonio junto a él. Al entorno político-cultural de los años madrileños de la Restauración, cortado en seco por la angustia noventayochesca (sin duda, los Machado la sintieron con Costa, con Altamira, con Unamuno...) va a superponerse un entorno europeo, o más concretamente francés-parisiense en época tan conflictiva como la del «affaire» Dreyfus, cuando ya Zola y Anatole France hacen que se hable seriamente «des *intellectuells»*.

En aquel otoño regresará Antonio a Madrid —Manuel tan sólo al terminar el año—; pero pasará otra segunda temporada junto al Sena. Un segundo viaje a París durará la primavera y parte del verano (hasta el 1 de agosto) de 1902; si en el primero conocieron los hermanos a Gómez Carrillo y a Pío Baroja, es en 1902 cuando traban conocimiento con Rubén. Regresan a España con su hermano Joaquín que retornaba de Guatemala, vía París.

Las dos temporadas de París sitúan a los Machado en un doble entorno histórico: el literario del simbolismo, el político del liberalismo y del anticlericalismo. En el primero, que es el que podríamos definir como ideológico-cultural, se comprende también un estrecho contacto con las letras hispanoamericanas (Gómez Carrillo, Rubén Darío, Blanco Fombona, Vargas Vila...). En realidad, nadie mejor que Antonio Machado lo ha definido al referirse al París de la época:

«affaire» Dreyfus en política, simbolismo en poesía, impresionismo en pintura, escepticismo en la crítica.

El entorno histórico-político tiene su importancia: es el 99 cuando Valdeck-Rousseau forma su gobierno de «defensa republicana», que durará tres años. Valdeck ataca a las congregaciones religiosas y la derecha le acusa de querer «descristianizar Francia». La ley de Asociaciones, que el Gobierno consigue sea votada en julio de 1901, instituía para las congregaciones religiosas el régimen de inscripción obligatoria y de autorización previa. Tras la victoria del bloque de izquierdas, en mayo de 1902, es Emile Combes quien acentúa la postura anticlerical. ¿Cómo no poner en relación esos hechos con el anticlericalismo en España, el «affaire» de la señorita Ubau y el estreno de la *Electra*, de Galdós, tan ruidosa y favorablemente acogido por los Machado y sus amigos? Ocurre el estreno en enero de 1901 y poco después, a iniciativa de Maeztu, publicarán entre todos la revista que llevaba el mismo nombre. Por aquel entonces, Antonio parece estar aún en la encrucijada de su destino; ya ha desesperado de ser actor tras sus ensayos en la compañía de María Guerrero y Díaz de Mendoza. En cambio, entre 1898 y 1900 ha ido escribiendo los poemas que verán la luz en el libro *Soledades* (editado por *La Revista Ibérica* con fecha 1903, pero ya en la calle al finalizar 1902, precisamente cuando Antonio recorría Andalucía en compañía de Valle-Inclán siguiendo las representaciones de la *Andrea Doria* del escritor gallego).

Manuel había ya publicado *Alma*, libro de poemas, en 1901, y tenía cordial relación con don Miguel de Unamuno, a quien había gustado mucho aquella obra. Ahora, con *Soledades*, Antonio dejaba de ser «el hermano de Manuel» y adquiría personalidad propia e indiscutible. Antonio envía *Soledades* a Unamuno (1); le responde el ya rector de Salamanca, por intermedio de Manuel, con frases elogiosas. Se inicia entonces una correspondencia y una amistad que sólo la muerte rompería. No son muchos los que saben que don Miguel, que no era muy «fácil» de carácter, tenía, sin embargo, tal devoción por don Antonio que, en los años treinta, en cuanto venía a Madrid, no dejaba de hacer una aparición por la tertulia que en el Varela o cerca de la plaza de Oriente tenía don Antonio.

De 1903 a 1906, Antonio colabora en diversas revistas y va creando toda esa importante parte de su obra, cuyos mejores poemas se publican en libro en 1907, en la segunda edición de *Soledades*, que

---

(1) Aurora de Albornoz: «Presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado», Madrid, 1967, p. 22.

ahora será *Soledades. Galerías. Otros poemas.* Su vida madrileña sigue el ritmo de tertulias, teatros, debates literarios. Está con «los del 98» en la toma de posición frente al extraño Nobel concedido a Echegaray; frecuenta la amistad de Rubén, instalado en Madrid con cargo diplomático; son años de estrecha amistad con Juan Ramón Jiménez (que retornará a Moguer en 1905), con Valle-Inclán..., y siempre acompañado de Manuel.

Hay, sin embargo, dos niveles en el existir de Antonio Machado: el estético y el conceptual, lo que al cabo se verá en el conjunto de su obra. Y por ahí se llega a dos niveles en su práctica vital, a dos «mundos»: don Antonio va de café en café con sus amigos, no desdeña el culto a Venus («amé cuanto ellas pueden tener de hospitalario»), pero es fiel a la reunión institucionalista de los jueves con don Francisco, con Cossío, etc., a la que también suele acudir don Benito Pérez Galdós. Por ahí don Antonio entronca con las generaciones precedentes, lo que no le ocurre a muchos de sus amigos, terribles *contestataires* de la época, que acabarán cayendo luego en el peor de los conformismos, mientras que él no cederá un ápice de sus principios.

Machado (Antonio) tiene, pues, una serie de contactos que cuadran bien con algunos aspectos de su personalidad; por ejemplo, siempre se consideró como irrenunciablemente republicano. He aquí algo en lo que siempre se manifestó incluso— si vale la expresión— intransigente.

Muy probablemente, el triunfo de los republicanos unidos (Unión Republicana, bajo la égida de Salmerón) en las elecciones de 1903 (36 diputados en total, con las mayorías en Madrid, Barcelona, Valencia, etc.), tuvo importancia para él, así como los últimos discursos de Costa antes de retirarse a Graus. En las prosas machadianas del primer decenio del siglo se observa netamente: *a)* el anticlericalismo del medio juvenil en que se movía y de ciertos republicanos —no de los institucionalistas, pero sí de Galdós— en «Trabajando para el porvenir», artículo publicado en 1904 por la revista *Alma Española;* b) un regeneracionismo mucho más estructurado, en el artículo «Nuestro patriotismo y la Marcha de Cádiz», publicado en el número común de los periódicos de Soria que se editó bajo el título *La Prensa de Soria al 2 de mayo de 1808.* Nada más fácil que encontrar un paralelismo entre este ensayo y los discursos de Costa entre 1900 y 1903. Hay, sin duda, regeneracionismo consistente en rechazar los tópicos de una tradición de pasadas heroicidades, de glorias de otros tiempos (y de otras escuelas de valor) que no constituyen la menor

solución para los millones de hombres que se enfrentan con la problemática del siglo XX. Pero hay más: «Sabemos que la patria es algo que se hace constantemente —dice Machado— y que se conserva sólo por la cultura y el trabajo». «... no es patria el suelo que se pisa, sino el suelo que se labra.» Ciertamente, hay en esas líneas acentos costianos; pero también hay otra idea constante en el pensamiento machadiano: la civilización basada en el trabajo.

Y fue precisamente por consejo de don Francisco Giner por lo que Antonio se decidió en 1906 a utilizar sus conocimientos de la lengua y literatura francesas presentándose a las oposiciones a cátedras de Francés de Institutos de Segunda Enseñanza. Alrededor de un año duró aquella aventura, hasta que, entrado 1907, se hizo pública la decisión del tribunal de oposiciones. Y Machado tuvo su cátedra en Soria y a tomar posesión de ella fue el 4 de mayo de aquel año.

En el vivir y crear machadianos Soria es fundamental para Machado por el descubrimiento y realización del gran amor —Leonor— y su trágico desenlace; pero también porque con *Campos de Castilla* y «La tierra de Alvargonzález» ha entrado en una nueva temática de su poesía.

No cabe duda de que Machado descubre allí, en primer lugar, el paisaje castellano o, más sencillamente, el paisaje; pero también, y poco a poco, empieza a descubrir al hombre en primeros planos de ese paisaje. No sin lentitud, sin vacilaciones, desde el hombre «esclavo de los siete pecados capitales», el hombre dominado por el «cainismo» hasta la exaltación de las «gentes del alto llano numantino». Y es también en Soria donde, todavía con regusto regeneracionista, se queja amargamente: «Castilla miserable, ayer dominadora / envuelta en sus harapos, desprecia cuanto ignora...». Y, sin embargo, ¡cuánto amor por esta «tierra inmortal, Castilla de la muerte!» Pero hay una hipostatización que vale la pena de ser tenida en cuenta: Castilla, su paisaje, su pobreza sirven ya, no para definir la meseta, sino España entera: los «pobres campos malditos» se convierten, en el verso siguiente, en «¡pobres campos de mi patria!» (2).

Aquel período no podemos limitarlo al entorno estrictamente soriano: don Antonio y Leonor vivirán en París de enero a septiembre

(2) Cuatro versos van añadidos en la edición de «Campos de Castilla» que no iban en la primera de «La tierra de Alvargonzález».

¡Oh tierras de Alvargonzález,
en el corazón de España,
tierras pobres, tierras tristes,
tan tristes que tienen alma!

de 1911 (sabido es que aquel 14 de julio sufrió Leonor la primera hemotisis). Con anterioridad, habían proyectado su viaje de novios a Barcelona, pero conociendo la fecha (última semana de julio de 1909) fácil es suponer que no cumplieron su propósito; al llegar a Zaragoza las comunicaciones ferroviarias con Cataluña estaban cortadas. Barcelona sufría los fuegos cruzados de la «semana trágica». (Por cierto, que allí estaba Manuel, a quien el traumatismo moral de aquellos días marcó probablemente para siempre). Don Antonio y Leonor pasaron aquel verano en Fuenterrabía.

Semana Trágica, ¡Maura, no!, de Moret a Canalejas, grandes rasgos del entorno. Y en Francia, incidente de Agadir. Se roza ya la catástrofe. Por cierto, que los Gobiernos francés y español compiten sin veladuras en la intervención en Marruecos, guerra larvada difícil ya de ignorar. Pero hay otro entorno más preciso y que nos parece oportuno señalar; el de Soria, más estructural que otra cosa, dado el *tempo lento* del acaecer social en aquella provincia.

Soria tenía nada menos que 250 municipios y una población que apenas superaba los 150.000 habitantes, de los cuales 7.000 correspondían a la capital. Había cerca de un centenar de núcleos minúsculos de población que no constituían municipio independiente. Domina allí la explotación agraria de tipo medio y pequeño; algunos labradores ricos y la mayoría pobres y empobrecidos en unas tierras esterilizadas por la erosión, la falta de abonos, etc. La casi totalidad de su producción estaba constituida por los cereales (trigo sobre todo, cebada, avena), las patatas y alguna rara leguminosa. Se arrastraba una vida sin grandes cambios materiales. Los salarios en la ciudad eran de lo más exiguo; un albañil no pasaba de 4 pesetas al día y un peón de 1,50 pesetas (si era de carpintera llegaba a 1,60), menos de la mitad de lo que se ganaba en Madrid en el mismo oficio. Verdad es que el kilo de pan resultaba a 0,35 pesetas cuando más y no a 0,42 como en Madrid; y las patatas, a 10 céntimos el kilo, casi la mitad de Madrid. En cambio, garbanzos, arroz y azúcar resultaban más caros en Soria (capital) que en Madrid. En resumen, la vida no era nada fácil para aquellos hombres en un medio en el que apenas se podía hablar de progreso técnico. Pero nada permitía hablar de inquietud social en un ambiente letárgico. Las estadísticas del Instituto de Reformas Sociales no registraban jamás la casilla «Soria» en sus informaciones de conflictividad social; se vivía social y laboralmente en el mayor de los individualismos. A ese tipo de entorno estructural corresponde el llamado «período de Soria» en la vida de Antonio Machado.

El cambio de Soria a Baeza fue súbito y fundamental. No nos detenemos, por suponerlos harto conocidos, en los motivos sentimentales de aquel traslado (la pérdida de Leonor), en el detalle de la producción poética y en prosa de don Antonio en aquella coyuntura, desde el «¡Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería!» hasta

> *«Por estos campos de la tierra mía*
> *bordados de olivares polvorientos,*
> *voy caminando solo,*
> *triste, cansado, pensativo y viejo.»*

Baeza es el retorno a Andalucía, pero una Andalucía del norte, «manchega»,« muy diferente de la Sevilla natal; y, sobre todo, cuando él se siente «extranjero en los campos de mi tierra». (Y, sin embargo, no hay más que seguir su trayectoria poética para ver cómo los olivares, quienes los trabajan, o quienes viven de ese trabajo, los montes andaluces y, a la postre, hasta una métrica más adaptada a lo andaluz, van penetrando día tras día en Machado). Pero decimos que Baeza era todo eso, y la rebotica de Almazán, los paseos a menudo hasta Ubeda, acompañado a veces por Cristóbal Torres. Iba al café de «La Perla» y también —hecho significativo— al Casino de los Artesanos, que estaba en la calle de la Concepción. En la mayoría de las localidades andaluzas, los casinos llamados «de artesanos» se oponían, por su carácter mesocrático y hasta popular, a los casinos «de labradores», exponentes típicos de los grandes propietarios del agro.

El largo y fecundo período de Baeza (otoño 1912-verano 1919) supone un entorno estructural y otro coyuntural, decisivos ambos en la trayectoria de Antonio Machado.

Es en la provincia de Jaén cuando Machado toca de cerca la realidad estructural que por tantos años condicionó el desarrollo de la historia de España: la gran propiedad agraria, el trabajo asalariado en el campo, en el marco de un casi monocultivo que es el de la aceituna. El don Antonio viudo toma forzosamente mayor contacto con los hombres de la región; su carácter solitario es, sin embargo, todo lo contrario del de un solipsista. Observa atentamente la realidad exterior (rasgo ya muy marcado en el «período de Soria»), y, como siempre, gusta del trato con las gentes sencillas.

Veamos, aunque muy sumariamente, la realidad de Baeza y Jaén que circunda a don Antonio.

Se trataba de localidades agrarias, pero importantes, una especie de agro-ciudades: Baeza con 15.000 habitantes, Ubeda con 20.000;

más pequeños, en las inmediaciones, Begíbar e Ibros, con algo más de 3.000 habitantes. El total de la provincia pasa del medio millón; la mayoría de su población activa está formada por 120.000 obreros agrícolas. (No parece que Machado tuviera contacto con la cuenca minera Linares-La Carolina situada al NO. de Baeza; se le ve proyectado hacia las comarcas del E. de la provincia: Ubeda, Cazorla, región serrana de las fuentes del Guadalquivir...)

Para dar idea de la mayor concentración demográfica en las localidades baste saber que mientras el promedio de un término municipal de Soria tenía 2.360 hectáreas, uno de Jaén constaba de 13.819; a pesar de contar con mucho monte y serranía, Jaén tenía el 49 por 100 de tierras cultivadas y Soria sólo el 32 por 100. Pero veamos los datos territoriales y de riqueza, siguiendo a don Pascual Carrión, cuyas fuentes se refieren a diez o doce años después, lo que cambia muy poco o nada del período jiennense de don Antonio. Jaén tenía el 39,43 por 100 de fincas mayores de 250 hectáreas (en total, 752 fincas que reunían 519.000 hectáreas) del total de extensión territorial. Baeza tenía el 30 por 100 de latifundios (más de 250 Ha.) y Ubeda el 32,5 por 100, calculados sobre la extensión del término municipal; el área urbana era importante y, por eso, disminuía el porcentaje, pero en Ubeda los latifundios eran muy importantes. Setenta y dos propietarios (1,92 por 10 del total) pagaban más del 50 por 100 de contribución rústica; en Baeza, tan sólo 38 propietarios (1,64 por 100 del total) pagaba el 47,5 por 100.

No debía ser fácil la vida para los trabajadores de aquellas tierras. Los precios al por menor subieron notablemente desde el invierno de 1913 a 1914. Y durante 1915 no cesaron ya de subir. Así, por ejemplo, el kilo de pan pasó de 0,25 a 0,30, luego a 0,35 y ya a 0,40 en la primavera de 1913 (3). La carrera galopante de los precios no se detendría ya —como todo el mundo sabe— hasta las postrimerías del año 1920. Por el contrario, los salarios agrícolas de Jaén oscilaron hasta 1917 entre 2,50 y 3,50 pesetas (sabido es que la recolección de la aceituna se solía hacer a destajo y por unidades familiares; cada cabeza de familia «vareador», con «su cuadrilla»). Las subidas de precios al por menor en Jaén y su provincia se estimaban en un índice 193 en 1920 con relación a una base 100 para el período 1909-1913. Durante ese mismo tiempo, el peonaje en la construcción no vio aumentados sus salarios más allá de un índice 150. Las alzas de salarios agrícolas no se producen antes de 1919. Los años de Machado en Baeza son, pues, años de duras condiciones

(3) Datos del Instituto de Reformas Sociales para los pueblos de la provincia de Jaén.

de vida para jornaleros y gañanes e incluso para los modestos artesanos de aquellas localidades.

No obstante, hay todavía pocos signos de conflictividad social abierta; la única huelga agraria en el período 1915-1917 es la de Santisteban del Puerto —8.000 habitantes—, situado en «la Loma», como Baeza y Ubeda, de grandes latifundios (62 por 100 del total del término municipal, en manos de 25 propietarios, con un promedio aproximado de dos fincas y 950 hectáreas cada uno). Esta huelga tuvo lugar del 11 al 13 de diciembre de 1917, con la participación de 600 obreros, según estimación oficial, de más probablemente, puesto que fue ganada (reivindicación de salario) y había un total de 1.600 trabajadores ocupados (4).

El año 1918 sólo se sabe de una huelga de 200 cortijeros en Mancha Real (alejado de la zona de Baeza) probablemente por contaminación de la oleada de huelgas agrarias de aquel verano en la provincia de Córdoba. En 1919 hay importantes huelgas en la provincia de Jaén (12 huelgas, de las cuales de siete tuvo información completa el Instituto de R. Sociales) en muy diversos puntos, Santisteban y Jimena los más cercanos a la zona de Baeza. Hay que señalar que la mayoría de estas huelgas se produjeron en diciembre, con la recolección de la aceituna, época en que Machado estaba ya en Segovia. No obstante, todo muestra un aumento de la tensión social en la zona jiennense a partir de 1917 (5).

Ciertamente, la implantación del movimiento obrero en el campo andaluz era de impronta socialista y UGT, y no anarquista (a diferencia de la mayor parte de Andalucía por aquel entonces). Al llegar Machado a Baeza había ya once secciones de la UGT en la provincia de Jaén, con un millar de afiliados. En el Congreso del PSOE de 1915 había ya seis Agrupaciones de esta provincia.

En fin, los afiliados al Partido Socialista en Jaén y su provincia eran más de 900 en 1918 y más de 3.000 en 1919.

El entorno político nacional fue, como es sabido, de una conflictividad creciente, dando evidentes signos de agotamiento, tanto el sistema político canovista, como la vieja estructura social imperante. La problemática nacional se imbricó con la Internacional desde

---

(4) «Memoria de huelgas», 1917, Instituto de Reformas Sociales, pp. 18-19.
Es posible que el número de 1.600 obreros ocupados se refiere al total de trabajadores empleados en aquella fecha en el término municipal de Santisteban.

(5) Hubo una huelga general de campesinos en Jaén en abril de 1919, en señal de protesta contra el comportamiento del Gobernador civil; duró tres días, pero el Instituto de Reformas Sociales no se hizo eco de ella, tal vez por considerarla «política».

1914 a consecuencia de la guerra que primero se llamó europea pero que, definitivamente, fue la primera guerra mundial.

Cuando Machado empieza sus cursos de Francés en Baeza, el asesinato de Canalejas pone fin a una experiencia que tal vez hubiera sido interesante (aunque los «obstáculos tradicionales» eran muy poderosos). Para el mundo de los intelectuales españoles aquel otoño era también el de la convergencia en torno al partido de Melquíades Alvarez que de «republicano gubernamental» pasaba a llamarse «reformista» proclamando la accidentalidad de las formas de gobierno. Allí estuvieron Azcárate y Galdós, pero también Ortega, Azaña, Fernando de los Ríos, Posada, Labra, Díez Canedo, García Morente, Américo Castro y tantos y tantos más. Un año después, en otro banquete, se constituía la Liga de Educación Política, cuyos virtuales lazos con el reformismo, aun manteniéndose autónoma, no eran secreto para nadie. Allí estuvieron los ya citados y otros también como Salvador de Madariaga, Ramón Pérez de Ayala, el marqués de Palomares... La primera figura resultó ser Ortega; el secretario, García Morente.

Pasó un año y la guerra europea sirvió para perfilar posiciones (y para que algunos realizasen pingües beneficios, pero ese no es hoy nuestro tema). Sin embargo, la adhesión expresa de lo más relevante de la intelectualidad española a la causa de los aliados tuvo lugar en julio de 1915. Para entonces hacía ya seis meses que, bajo la dirección de Ortega, salía cada semana de prensas la revista *España* «nacida del enojo y la esperanza», con innegables lazos con los movimientos antes señalados, pero sin que pueda afirmarse la total identidad de la revista con la Liga. La revista, dirigida por Araquistain desde los albores de 1916, cobró una radicalidad más neta. El Antonio Machado inexplicablemente inscrito en la Liga (probablemente por algún amigo o por haber aceptado él sin saber aquello de la «accidentalidad» recalcado por Ortega en «Vieja y nueva política») se encontraba, en cambio, muy a gusto en el medio de *España* donde, como todo el mundo sabe, publicó algunos de sus poemas de mayor relieve.

1915 fue también el año de la muerte de Giner, irreparable pérdida para el mundo cultural y universitario de España entera, hondamente sentida por Machado.

El entorno llegó a ser tan importante, que ahora resulta casi trivial rememorarlo: Juntas de Defensa, Asamblea de Parlamentarios, Huelga general de agosto del 17, que acarrea el encarcelamiento y condena de Besteiro y sus tres compañeros del Comité de huelga;

campaña pro-amnistía; elecciones de 1918; regreso casi apoteósico a Madrid de los «penados de Cartagena», que pasan a ocupar sus escaños en el Congreso; revolución rusa; fin de la guerra mundial y hundimiento de los Imperios Centrales...

1913 parece también un año crucial en la obra machadiana. Es el año de los poemas «El dios Ibero» y del inolvidable «Palacio, buen amigo». Es también el año de su honda meditación poética sobre España y las varias Españas: «El pasado efímero» (que se publica en *El Porvenir Castellano* de Soria con el nombre de «El pasado superfluo»), de «El mañana efímero», del envío a Azorín cuando su homenaje celebrado en Aranjuez, que lleva el título «Desde mi rincón»; y, en fin, del cantar sobre el «españolito». Hay una trabazón lógica entre todos esos poemas, cuya «historicidad» está fuera de dudas. En todos esos casos se trata de una España pasada, del ayer, de una España futura, «del cincel y de la maza», una España «que alborea», que «quiere surgir, brotar».

No obstante, lo fundamental y lo original es «la España que pasó y no ha sido», ejemplificada en el señorito del casino provinciano. La visión machadiana es: una España que se muere irremediablemente, que representa el pasado, cuya evocación no basta para crear patria en el momento presente («su evocación es más bien una forma de escapismo o una justificación de intereses más o menos inconfesables vinculados también al pasado»). Frente a ese pasado caduco está la España naciente que representa el porvenir, el trabajo material e intelectual, el coraje y la idea o pensamiento.

Hasta aquí está todo claro, aunque conviene no confundir esa dicotomía (que no es tal, como ya veremos) con «las dos Españas» galdosianas o «pidalinas». No se trata de dos fuerzas (liberales y absolutistas, progresitas y moderados, republicanos y monárquicos, etcétera) que se enfrentan a un mismo nivel. No; se trata de una visión historicista, si se quiere; fuerzas sociales, sistemas políticos y escalas de valores que son del pasado, porque cumplieron ya su función histórica, porque sólo se identifican nominalmente con la nación, pero no con sus intereses presentes y futuros; y, adversamente, todo lo que en el mismo orden representa la posibilidad de desarrollo, de adecuación a las nuevas necesidades que impone el devenir histórico.

Pero nos queda lo fundamental: «la España que pasó y no ha sido», «la España que bosteza», esa España «que tiene la cabeza cana», es decir, que ha llegado a la madurez de edad, pero no ha llegado nunca a sazón, no se ha realizado, ha incumplido su misión

histórica. Es una crítica evidente del personal de dirección política a partir del 98. Y si seguimos el cuaderno *Los Complementarios*, veremos que, a primeros de 1915, ya se preguntaba Machado si verdaderamente existen políticos como Maura y don Melquíades (y son, sin embargo, lo más destacado de la derecha y la izquierda «colaboradora»). Según el poeta, se trata de «sombras que fueron un día vagas esperanzas de España».

Hay que saber eso y tener presentes los cuatro poemas citados, para no caer en una vulgar mixtificación que de buena o mala fe —es igual— se produce frecuentemente en nuestros días. Consiste en citar separados de todo contexto los siguientes versos de Machado:

«Españolito que vienes
al mundo, te guarde Dios.
Una de las dos Españas
ha de helarte el corazón.»

Dicho así parece que hay dos Españas irreconciliables, cerriles, que se acometen como gallos de pelea y, naturalmente, las dos despreciables desde las alturas de la élite. El español joven (españolito) llega sin tener nada que ver con esos dos bandos, a los que se mide por el mismo rasero y se considera por igual (mañana y ayer, progreso y reacción) y forzosamente perecerá en esta tierra de bárbaros.

Como puede verse no puede haber concepción más elitista y a la vez más antihistórica, donde los factores de progreso y de regresión desaparecen; la consecuencia es afirmar que sólo «una tercera fuerza», que nada tiene que ver con las fuerzas en liza, puede salvar al españolito.

Por desgracia, hay hoy cientos de miles de españoles que leen los cuatro versos citados en diarios y semanarios, en ensayos diversos, cuyos autores se sirven de la cita truncada para arrimar el ascua a su sardina. ¡Y se creen que Machado era eso!

La verdad es que el cantar citado tiene cuatro primeros versos que dicen así:

«Ya hay un español que quiere
vivir y a vivir empieza,
entre una España que muere
y otra España que bosteza.»

A los que siguen los cuatro versos más arriba citados. Luego, el españolito en cuestión no es sino «la España que alborea», la «España de la rabia y de la idea».

En el «Envío» a Azorín, la identidad es palmaria:

¡Oh tú, Azorín, *escucha: España quiere*
surgir, brotar, toda una España empieza!
¿Y ha de helarse en la España que se muere?
¿Ha de ahogarse en la España que bosteza?»

Es, pues, evidente que el españolito en cuestión corre el riesgo de helarse entre la España que muere (del ayer) y la que bosteza (la que hoy domina social y políticamente, pero que está fracasada, que ha sido estéril).

En «El mañana efímero» también podemos leerlo:

«esa España inferior que obra y embiste
cuando se digna usar de la cabeza,
aún tendrá luengo parto de varones
amantes de sagradas tradiciones
...
El vano ayer engendrará un mañana
vacío y ¡por ventura! pasajero...»

1914. La guerra estalla en agosto. Machado ha escrito en su cuaderno que les dicen en La Granja, al volver de una excursión a Guadarrama, que la guerra es inevitable. Es el 3 de agosto. «En el tren —prosigue don Antonio— encontramos al señor Cossío. Nos dice que la guerra es un hecho, y que Inglaterra entrará en ella. Cossío cree en el triunfo de los aliados. Alemania ha enviado un ultimátum a Rusia».

La guerra será larga. A propósito de ella, escribirá don Antonio su «España en paz», que se publica en *España* el 26 de marzo de 1915; y ya en el verano de ese año firmará el manifiesto pro-aliados (su nombre irá entre el de Amadeo Hurtado y el de Ramiro de Maeztu), que también verá la luz en la revista *España.*

Mientras tanto, ha muerto el maestro, don Francisco, al que don Antonio ha rendido homenaje en un texto que, como el que escribe veintiún años más tarde al ser aseinado Lorca, estaba llamado a entrar por la puerta grande de la historia de la literatura hispánica.

El entorno político lo sensibiliza; el republicanismo de principio que don Antonio siempre profesó, se siente herido por el «accidentalismo» de reformistas y Liga, incluso de maestros y colegas queridos, como Azcárate o Castillejo. Es entonces cuando escribe en su Cuaderno:

«Don Gumersindo de Azcárate, anciano venerable, pero demasiado anciano.

»Tenemos favor y estamos perdidos, dijo don Francisco Giner.

»¿Cuántas vueltas darán los pobres reformistas antes de caer en el saco de la basura?

»El Palacio de Oriente es el Huerto del Francés del honor político.»

No hay nunca solución de continuidad en su republicanismo. En 1914, cuando Ortega dice «la mayor parte de los que hasta ahora componen la Liga de Educación Política, no hemos sido nunca republicanos, o lo hemos sido como muchos compatriotas nuestros, en una hora del mal humor», Antonio Machado revalidaba su republicanismo «de nacimiento» en el prólogo a un libro de poemas de otro republicano a machamartillo (y federal éste, por más señas): Manuel Hilario Ayuso, que luego sería diputado republicano por Soria en las Cortes Constituyentes de 1931.

Precisamente, Machado inicia en ese prólogo su Poética y teoría del arte. que más tarde desarrollaría en numerosos textos y, sobre todo, en la poco o nada conocida respuesta a *La Internacional* para la encuesta que allí realizaba Rivas Cherif sobre «¿Qué es el arte?» y «¿Qué debemos hacer?» (6). Esa teoría estética será continuada once años más tarde en el borrador non-nato para el ingreso en la Academia. Algo muy machadiano es la continuidad de su cuerpo básico de ideas, de las grandes líneas o paredes maestras de su pensamiento y de su cosmovisión. Nada más extraño a él que «la ocurrencia», el giro frívolo de la veleta o la toma de posición inesperada, con patente intención de «épater».

En el citado prólogo dice que «... el poeta no sacará nunca la poesía de la poesía misma. Crear es sacar una cosa de otra, convertir una cosa en otra, y la materia sobre la cual se opera no puede ser la obra misma. Así, una abeja consagrada a la miel —y no a las flores— será más bien un zángano, y el hombre consagrado a la poesía y no a las mil realidades de su vida, será el más grave enemigo de las musas».

En plena crisis política de 1917 don Antonio termina su licenciatura en Filosofía. También es aquel año cuando recorre el litoral de la Andalucía occidental (de cuyo viaje saldrán gráciles poemas de impronta andaluza) en ocasión del viaje para apadrinar al primero de los hijos de su hermano Paco. Con indudable carga sentimental, vibrará de nuevo ante el tema de la amnistía para los encarcelados en agosto (y condenados en septiembre) y así recordará, veinte años después, el emocionante retorno de Besteiro, Caballero, Anguiano y

---

(6) Puede verse el texto íntegro en Tuñón de Lara: «Un texto de don Antonio Machado», «Bulletin Hispanique de la Faculté des Lettres de Bordeaux», núm. janvier-juin, 1969, 312-317.

Saborit y las palabras que Pablo Iglesias dirige a las multitudes; un Pablo Iglesias ya enfermo y anciano, tan distinto del propagandista y agitador tenaz que el mozo Antonio Machado escuchara un día de mayo de 1891 en los madrileños Jardines del Buen Retiro.

Unamuno se ha apasionado esta vez en favor de los huelguistas del 17. Una razón de más que don Antonio —siempre en estrecha relación con él— tiene de admirarle. En una carta que escribe a don Miguel del 16 de enero de 1918 (en plena campaña por la amnistía) le dice:

«Le aplaudí a usted con entusiasmo en su conferencia de la Casa del Pueblo.»

En efecto, dicha conferencia tuvo lugar un par de días antes de Navidad y *El Socialista* de 23 de diciembre de 1917 publica una amplia reseña. Tuvo carácter de apertura de curso de la Escuela Nueva y en ella quiso trazar un cuadro de «la España social en la hora presente». Ese cuadro muy crítico, carga las tintas una sociedad que, según Unamuno, tiene una oligarquía política incompetente, una burguesía reaccionaria, una burocracia apocada, un proletariado agrícola de siervos de la gleba y una masa trabajadora (proletariado industrial, quiere decir) «que lucha y se organiza donde puede», que es en los centros industriales. Don Miguel estaba aún bajo la impresión de la huelga de agosto, realizada en centros industriales y fracasada en los campos. Pero la conferencia en cuestión no se limitó a eso, sino que fue un buen muestrario de paradojas unamunianas donde, por ejemplo, acusó a las Juntas de Defensa de querer constituir «un socialismo de Estado», se asustó ante la posibilidad de Juntas de soldados rasos, estremeciéndose ante el ejemplo dado por Rusia y concluyó por decir que mejor sería convocar «*Cortes desconstituyentes*».

Sin embargo, en aquella misma carta Machado (que vive unos momentos cercanos al socialismo tolstoiano) escribe: «El corazón y la cabeza no se avienen, pero nosotros hemos de tomar partido. Yo me quedo con el piso de abajo. ¡Guerra a Caín y viva el Cristo!».

Un año después, cuando ya se acerca su traslado a Segovia, Machado escribirá en el prólogo a la segunda edición de «*Soledades, galerías y otros poemas*» (abril, 1919): «Los defensores de una economía social y defintivamente rota proseguirán echando sus viejas cartas y soñarán con toda suerte de restauraciones; les conviene ignorar que la vida no se restaura ni se compone como los productos de la especie humana, sino que se renueva o perece».

Y llegará el ansiado traslado a Segovia. No sin que don Antonio

comenzase todavía en Baeza el curso 1919-1920. El 20 de octubre dio su última clase y a Segovia llegó el 26 de noviembre.

Si desde Baeza viajaba a Madrid por Carnaval, Semana Santa y todas las vacaciones estivales, amén de alguna «escapada» en otras fechas, ya en Segovia, don Antonio marchará todos los sábados a la casa materna de la calle General Arrando (donde vivían también José y los suyos) para no regresar hasta el lunes. Con esto y el conjunto de fiestas, puede estimarse que de 1920 a 1932 («período de Segovia») don Antonio pasó la mitad de su tiempo en Madrid. Por eso no tiene significación hablar para ese período de un entorno sociológico provincial. Ciertamente, el taller de Fernando Arranz, los cafés segovianos, el Círculo mercantil; la peña del Café Castilla con Barral, Quintanilla y otros, la estrecha amistad con don Blas Zambrano, la Universidad Popular, etc., son un entorno mucho más microsociológico que contaría en la Segovia machadiana. Pero don Antonio está también inmerso en Madrid (y a veces, desesperado, como cuando se queja: «es mucha Beocia coronada») donde el medio familiar cuenta mucho. De nuevo con Manuel... Manuel se había casado a comienzos de aquel decenio con su sevillana prima Eulalia Cáceres; para «sentar cabeza» realizó con éxito las oposiciones de archivero-bibliotecario (1912); desde 1915 fue crítico teatral de *El Liberal*. Manuel no quiere escribir más poesía; pronto publicará su *Opera Omnia lírica.*

También Manuel accederá al requerimiento de Rivas Cherif y responderá a sus preguntas (inspiradas en otras de Tolstoi) sobre qué es el arte y qué deben hacer los escritores, en el combativo semanario *La Internacional* que dirigía don Manuel Núñez de Arenas, a la sazón miembro de la C. E. del Partido Socialista y partidario de la adhesión de éste a la Tercera Internacional.

Esa respuesta de Manuel se encuentra en el número de 8 de octubre de 1920. En ella podemos leer:

> «¿Qué es el arte? Me permitirá usted que reserve mi respuesta, al menos hasta que veamos si Marte —el planeta más asequible— se digna contestar a los requerimientos que empezamos a dirigirle...
>
> Porque el arte es precisamente eso. Una serie de adivinaciones y posibilidades extraordinarias que sólo realizan los elegidos, los temperamentos superiores que, de modo más o menos consciente se alzan sobre la tierra.
>
> Cada obra de arte nos eleva del nivel humano y nos acerca a Dios, supremo artista en el concepto de 'creador'».
>
> ....
>
> «(¿Debemos poner el Arte al servicio de los ideales humanos llamados del progreso, de civilización? ¿Utilizarlo como medio de pro-

paganda de las cosas que son buenas y justas, según nosotros, en cada momento? No hay inconveniente Pero permítame usted que —un poco a lo Renán— remita también la respuesta definitiva a los marcianos, si algún día podemos entendernos con ellos. Entre tanto, yo no veo otro camino para el artista que el de cultivar con todo empeño su propia personalidad y mejorarla sin cesar para que su obra sea más «divina» —ahora en el sentido de la perfección y la perennidad.»

Rivas Cherif comentaba: «Su actitud, pese a su protesta, y quizás por ella, es francamente *estética»;* y lo clasificaba en los partidarios del «Arte por el Arte».

Recordemos que Antonio, en el número del 17 de septiembre había dicho que la utilidad no era incompatible con el arte: «El primero que hizo un vaso de un trozo de arcilla fue artista supremo, aunque en esta vasija pudiera beber su prójimo» (recordemos el cantar de Machado sobre el mismo tema). Para Machado, el artista no crea «ex nihilo», sino «dando una forma a una materia» y se opone al «aristocraticismo *inutilitario* o culto supersticioso a la inutilidad».

Y más adelante:

> «¿Podrá el artista desdeñar para su obra los nuevos anhelos que agitan hoy el corazón del pueblo? Indudablemente, no. Esos anhelos son materia poética, en cuanto no son arte todavía.»

En efecto, esos anhelos o, si se quiere, ese gran entorno de sentimientos y luchas populares, de fuerzas sociales en pugna es un telón de fondo bastante marcado en la vida machadiana de los primeros años veinte. La represión llevada a cabo por Martínez Anido contra el sindicalismo barcelonés y la rota militar de Annual parecen contar con fuerza en ese entorno machadiano. En notas de *Los Complemetarios* que, aunque sin fechar, se sitúan claramente en los primeros meses de 1922, Machado comenta con pesimismo la situación de España. «Seguimos guardando, fieles a nuestras tradiciones, nuestro puesto de furgón de cola. Nuestra bárbara política de Barcelona llamará sobre nosotros la atención del mundo».

No se desanima, empero, don Antonio. Y participa muy activamente en el clamor nacional para exigir responsabilidades sobre lo ocurrido en el Rif. De esa misma época es su colaboración a la creación en Segovia de la Liga de Derechos del Hombre. Y cuando Unamuno visita al Rey en abril de 1922, aunque muy respetuosamente, Machado dice de él: «Don Miguel ha cometido un error».

13 de septiembre de 1923. Machado escribe aquel día en su cuaderno:

«Al cabo pintan espadas,
dijo un tahur —porque siempre
pintan, cuando son pintadas.»

Desde entonces, y aunque haya períodos de cierto desánimo (u otros, más tarde, en que Machado se da por entero a «su descubrimiento» de Guiomar), su oposición a la Dictadura será neta. Pareja con ella su admiración por Unamuno, acrecentado con la aventura de éste de Fuerteventura a Cherburgo. (Pero mucho más crítico sobre el París de la época) (7).

A la conexión de Machado con su entorno político (el de «tiempo largo» que se concretiza en esta o aquella coyuntura) pertenece su adhesión a la Alianza Republicana en 1926 que, como la de algunos otros intelectuales de prestigio, gozó de gran publicidad. La iniciativa del catedrático Martí Jara (que había sustituido a Núñez de Arenas en la presidencia de la Escuela Nueva desde el exilio de éste) fue de celebrar un banquete con motivo del 11 de febrero, aniversario de la Primera República. A él se adhieron partidos, personalidades, casinos, círculos, grupos, etc.; y de él salió la Alianza Republicana, que duraría hasta 1931, si bien se desgajase en parte de ella el sector que en 1929 funda el partido radical-socialista (Albornoz, Domingo, etc.). La Alianza la forman los siguientes grupos: Acción Republicana (Azaña), Partido Federal (Manuel Hilario Ayuso, el viejo amigo de don Antonio), Partido Radical (Lerroux), Republicanos catalanes (Domingo), Prensa republicana (Castrovido) y unos intelectuales que aportan su firma al acta de nacimiento: Gregorio Marañón, Antonio Machado, Leopoldo Alas, Miguel de Unamuno, Honorato de Castro, Eduardo Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala, Luis de Tapia.

Otro *nivel del tiempo machadiano,* enlazado a su espíritu fraternal y a sus añoranzas teatrales de los años mozos, le llevará a vivir o re-vivir en otro medio; el del teatro. Manuel y Antonio, que ya en 1924 habían hecho un arreglo de *El condenado por desconfiado,* seguido de otros más, se lanzan a la producción teatral en colaboración. De esa colaboración, que va de 1925 a 1931 saldrán seis obras teatrales firmadas por Manuel y Antonio:

---

(7) V. principalmente en la edición facsímil de «Los complementarios», desde la hoja 143 V. hasta la 145 V.

Desdichas de la Fortuna o Julianillo Valcárcel (estreno el 9 de febrero de 1926 por María Guerrero y F. Díaz de Mendoza).

Juan de Mañara (octubre 1927, Compañía Díaz-Artigas).

Las Adelfas (10 de noviembre de 1928, Loya Membrives).

La Lola se va a los Puertos (8 de noviembre de 1929, por Lola Membrives).

La prima Fernanda (24 de abril de 1931, Irene López Heredia).

La duquesa de Benamejí (26 de marzo de 1932, Margarita Xirgu).

No vamos a detenernos en lo que fue aquel teatro, donde tal vez Manuel representase la gracilidad y Antonio la hondura dramática. Reconozcamos que no era un teatro renovador, pero sí lo era de toda calidad. ¿Qué se estrenaba entonces en Madrid? Muñoz Seca, 23 estrenos entre 1927 y 1932; 15 de Paso, ocho de Arniches, 10 de Ardavín y ocho de Marquina. De un lado la astracanada o la reincidencia de un costumbrismo sainetero que se hacía tópico; de otro, el efectismo, el lugar común, la trivialidad de fondo bajo una forma a veces brillante. (¡Qué sola, en aquel erial, la *Farsa y licencia de la reina Castiza,* estrenada once años después que la escribiera don Ramón, el 3 de junio de 1931!)

Digamos, como rasgo personal, la influencia que —según don Antonio— tuvo «Guiomar» en la redacción de *La Lola...,* cuyo primer acto era el único escrito cuando nuestro poeta se encuentra con su «diosa».

El entorno es de naturaleza compleja y sus elementos suelen entrecruzarse. Así, algo tan coyuntural como el estreno de *Desdichas de la Fortuna* fue motivo o pretexto del homenaje que los antiguos alumnos de la «Insti» rinden a Manuel y Antonio, ofrecido por don Manuel Bartolomé Cossío.

Y otro acontecimiento, de superficie y casi «mundanal», la elección de don Antonio para la Real Academia de la Lengua, no puede quedar relegado, y ello por dos razones: una de orden general, que aunque don Antonio no llegó nunca a realizar el ingreso protocolario, el borrador que para tal fin escribió a lápiz ha quedado como uno de los maravillosos ejemplos de su prosa; otra, que la elección, y los rumores que suscitó, estaba inserta en la historia político-episódica de aquellos años.

El 24 de marzo de 1927, don Antonio, sin tan siquiera haberlo solicitado, era nombrado miembro de la Real Academia Española. Apenas dio importancia al hecho, y cuando el 12 de junio escribe a Unamuno en respuesta a la felicitación que éste le dirigió desde su destierro en Hendaya, le dice: «Le agradezco su felicitación por mi nombra-

miento de académico. Es un honor al cual no aspiré nunca; casi me atreveré a decir que aspiré a no tenerlo nunca. Pero Dios da pañuelo al que no tiene narices.» (Dicho popular que vemos repetido en el borrador del discurso de ingreso.)

No han faltado —¡nunca pueden faltar!— equívocos sobre aquel episodio. Se trata de que el telón de fondo, bastante turbio por cierto, estaba formado por un veto del dictador a los hombres políticos de lo que él llamaba «antiguo régimen», esto es, los partidos de turno. Este veto se manifestó tras la elección para académico del conde de Gimeno, que cayó bastante mal a Primo de Rivera (elegido, por cierto, contra don Rafael Altamira, más liberal que él y de nivel científico mucho más superior). Para la nueva vacante sonó el nombre de Alcalá Zamora (que todavía no era republicano, pero que había sido ministro del gobierno García-Prieto y había dado pruebas de hostilidad a la Dictadura). Gravitó inmediatamente el veto oficial, a la vez que, más o menos teleguiadas desde las esferas oficiales, aparecían las candidaturas de Gabriel Miró y Eduardo Marquina, escritores bien vistos por el régimen. Sobrevino entonces la reacción de los académicos, seguramente tras una gestión «diplomática» de Azorín. Fue éste, según ha contado Díez-Canedo, quien lanzó el nombre de don Antonio, cuya sonora personalidad estaba por alto de querellas y banderías (sin dejar de ser republicano, como lo había públicamente patentizado apenas un año atrás). Y así fue elegido don Antonio, no desbaratando una candidatura política vetada por el dictador, sino unas candidaturas de escritores gratos al régimen (8).

En los años sucesivos el entorno histórico de Antonio Machado es cada vez más patrimonio común de todos los españoles. Sin embargo, su adhesión a la Agrupación al Servicio de la República desde el momento de su constitución (11 de febrero de 1931) da un carácter más protagonista a su persona.

No vamos a reiterar aquí nuestro punto de vista sobre lo que consideramos un intento de un grupo de presión muy específico (que acabará fracasando por falta de base social). Ideológicamente, la Agrupación respondía a la ideología orteguiana y era un paso adelante en el camino emprendido —mucho más tímidamente— cuando la Liga de Educación Política. Pero ahora no había «accidentalidad» de forma de gobierno; muy al contrario, el republicanismo era definitorio e insos-

---

(8) Sobre la elección de don Antonio a la Academia v. principalmente Díez-Canedo: «Antonio Machado en la Academia», «La Nación» de Buenos Aires, 22 de mayo de 1927, recogido en Díez-Canedo: «Conversaciones literarias», tercera serie, México, 1964, pp. 186-192.

Y también en el espléndido «Antonio Machado» de José María Valverde, Madrid, 1975 (Ediciones siglo XXI), pp. 209-213.

layable. Por eso la participación de Machado (tan dudosa en el primer caso) es aquí inequívoca; el 15 de febrero, *El Sol* lo anuncia nada menos que como presidente. Y funciones presidenciales ejerce en el primer mitin que la agrupación celebra, precisamente en Segovia, con la participación de su triunvirato directivo: Ortega, Pérez de Ayala y Marañón.

Por una vez la Historia (con mayúscula) no fue entorno de don Antonio, puesto que él mismo la protagonizaba esencialmente. Así ocurrió el 14 de abril de 1931, no sólo al izar en el balcón del Ayuntamiento la bandera de la República, sino también al hacerse cargo, en unión de varios amigos, del orden público y gobierno de la ciudad hasta el siguiente día. La única vez en su vida que don Antonio «ejerció el poder».

El resto es muy conocido, puesto que se trata de una historia más reciente y crucial para España, aunque durante largos años ha sido ocultada o deformada de manera trágico-grotesca. Hoy no vamos a insistir en lo que son sus trazos esenciales. No porque don Antonio escapase entonces a su entorno histórico; al contrario, porque su conexión con lo que podríamos llamar ciclo histórico crítico de 1931 a 1939, es evidente. Nos limitaremos a enunciar hechos fundamentales y sus conexiones con la vida y obra del autor.

Nueva política de Instrucción Pública ——→	Traslado al Instituto «Cervantes» de Madrid. Miembro del Patronato de Misiones Pedagógicas.
Asesinato del periodista Luis de Sirval, tras la rebelión asturiana ——→	Manifiesto de protesta, en unión de Juan Ramón, Azorín, Besteiro, Montesinos, etcétera.
Ascenso del fascismo en Europa ——→	Adhesión al «Comité de Escritores por la Defensa de la Cultura».
El fascismo italiano ocupa Etiopía y crece el peligro de guerra ——→	Forma el Comité Español por la defensa de la Paz, en unión de Azaña, Ossorio, Vayo, Dr. Hernando, etc.

Desde julio de 1936 hasta que muere en Collioure el 22 de febrero de 1939, la actitud de Machado, por él mismo explicada, no es sino la continuidad de toda una vida, la fidelidad a sí mismo, que, al serlo así, es fidelidad hacia los otros.

Puede decirse que Machado va engrandeciéndose según el entorno histórico se ciñe a él, cuando llega ese momento en que *todo Ma-*

chado es ya historia. Cuando, por ejemplo, pronuncia su célebre discurso «Defensa de la cultura» ante el Congreso Internacional de Escritores reunido en Valencia (julio 1937). Grandeza que no le abandona ya. Porque Antonio Machado no muere solo, no muere «individualmente», por absurdo que pueda parecer esto. Apenas sabemos si quien muere es el español Antonio Machado o todo un ciclo de la historia de España; o si quizá es enterrada, allí en Collioure, la *edad de plata* de la cultura española.

No lo sabemos. Pero sí sabemos que Antonio Machado puede ser presentado como paradigma del intelectual de esa *edad de plata.*

Sin embargo, el paso por la historia de esas figuras egregias no se produce sin desgarrones ni sacrificios. (Con cuánta razón dice Camino José Cela en su *Oficio de tinieblas:* «Dios jamás supo que tú creías en él. En venganza te regaló el éxito, pero te regateó la felicidad».) El Machado que ya era todo historia había quedado separado para siempre de Guiomar y de su hermano Manuel. (No de su familia: su madre, sus hermanos José y Joaquín, sus sobrinos...)

«La guerra dio al amor el tajo fuerte...»

Amor de Guiomar, amor fraternal de Manuel.

Y cuando el poeta Pla y Beltrán le pregunta por Manuel, en una de las visitas que le hace a Rocafort, don Antonio responde:

> «Es para mí una tremenda desgracia este estar separado de Manuel. El es un gran poeta. El, además de mi hermano, ha sido mi colaborador fiel en una serie de obras teatrales; sin su ánimo, nunca esas obras hubieran sido escritas... —La vida es cruel; a veces es excesivamente dura.»

La acción sucede en la primavera de 1937. Súbitamente, don Antonio se sobrepone, vuelve a fundirse con el «entorno». Y continúa:

> «Mas este dolor nuestro, por profundo que sea, no es nada comparado con tanta catástrofe como va cayendo sobre el pecho de los hombres.»

En uno de sus célebres ocho sonetos de la guerra, escrito aproximadamente unos meses después, hay una evocación de la infancia y una llamada al hermano casi sin veladuras:

«Mi Sevilla infantil ¡tan sevillana!
¡Cuál muerde el tiempo tu memoria en vano!

¡Tan nuestra! Aviva tu recuerdo, hermano.
No sabemos de quién va a ser mañana.»

El niño sevillano va a morir en Collioure un miércoles de ceniza. Si tiene algún valor aquella frase de «irse tranquilo», don Antonio Machado y Ruiz pudo irse con la conciencia clara de quien no quebró promesas ni traicionó amores. No se fue tranquilo, sin duda, porque era muy grande el dolor en torno suyo y porque bien sabía que tras el día de la ceniza vienen los días de la Pasión.

MANUEL TUÑON DE LARA

Universidad de
PAU (Francia)

ROMANTICISMO Y HUMANISMO EN ANTONIO MACHADO *

> «¿Qué era ese romanticismo alemán hasta el cual me atraía tantos seductores llamados? Si yo quería expresar el sentido de sus exploraciones espirituales y precisar por qué nos importaban a los hombres modernos, era necesario pasar de la lectura deleitosa de sus obras a su estudio, trazar límites y buscar rasgos que fuesen comunes a todos los rostros románticos. Durante mucho tiempo fui de fracaso en fracaso; había comenzado por recurrir a las innumerables obras en que la crítica alemana, desde hace algunos años, se esfuerza por encontrar una fórmula del romanticismo. Muchos análisis y puntos de vista, profundos, vivos, perspicaces en las páginas de estos libros. Pero la síntesis suprema que definiera sin reservas el espíritu romántico parece escaparse a todas las tentativas.»
>
> Albert BEGUIN
> («El alma romántica y el sueño»)

LA UNIDAD HOMBRE Y OBRA

Inmerso en las mayores honduras espirituales de su patria, sufriendo paciente y sustantivamente sus mismos vaivenes, encarnando sus mejores readiciones y sus poderosas venas o perfiles romántico y humanista, Antonio Machado se nos aparece como una de las más vivas y patéticas imágenes de su España por él tan querida. Podrá parecer exagerado lo de «patético», pero si se miran sus días finales en el destierro hasta la hora de su muerte y si se considera cierto deambular suyo por las provincias de su patria

«En estos campos de la tierra mía,
y extranjero en los campos de mi tierra» (1).

* El poco tiempo dispuesto para la preparación de este trabajo —respondiendo a una invitación para mí honrosa de la Dirección de «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS»—, me ha impedido consultar la bibliografía existente sobre Machado, así como calar más hondo y dar mayor desarrollo a mis valoraciones sobre el gran poeta.

Todas las citas en verso han sido tomadas de las «Poesías completas» de Antonio Machado (Losada, Buenos Aires, 1946) y que señalaremos como P. C. Las citas en prosa corresponden a «Juan de Mairena» I y II (Losada, Buenos Aires, 1942) y a «Abel Martín» (Losada, 1943), que indicaremos como J. M. I y II y A. M., respectivamente.

P. C.: 1, 2, 3, 5, 7, 12, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31; 32, 33; 34. 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 58; 59; 60; 61; 62; 63; 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 11 corresponden, respectivamente, a las páginas: 146, 145, 172, 89, 255, 144, 81, 145, 29, 30, 33, 43, 35, 82, 73, 83, 41, 102, 43, 44, 58, 66, 149, 144, 164, 73, 146, 76, 78, 78, 79, 250, 144, 218, 170, 174, 228, 113, 10, 10; 97, 71, 172, 252, 229, 176, 182, 14, 261, 78, 14, 11, 45 y 11.

J. M. I: 4, 6, 13 y 14, corresponden, respectivamente a las páginas 47, 44 y 45.

J. M. II: 6, 13, 15, 45, 46, 81 y 82: páginas 34, 44, 45, 54, 35 y 67, respectivamente.

A. M.: 11, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 79: páginas 53, 152, 11, 12, 121, 57, 76, 79 y 144, respectivamente.

y el fallecimiento tan prematuro de su esposa cuyo recuerdo lo acompañará triste y tiernamente toda su vida, así como su metafísica sustentada por una desesperada esperanza

«Vive, esperanza: ¡quién sabe
lo que se traga la tierra!» (2).

....

«Confiemos
en que no será verdad
nada de lo que sabemos« (3).

podremos ver en este firmísimo roble español uno de esos símbolos humanos en los cuales se encarna enteramente un país. Uno de sus mejores símbolos, desde luego. Porque Machado resume, a mi entender, ese romanticismo y ese humanismo, de tan noble cepa los dos, que son condiciones esenciales de lo más verdaderamente hispánico, ese romanticismo y ese humanismo que corporizan el Cid y don Quijote, aunque perdida la razón este último en pos del ideal, ¿pero cuándo, podrá preguntarse uno, ha sido la razón romántica y humana, sino que son estas virtudes más bien del corazón y de lo más entrañable del ser, virtudes que no se alcanzan solamente con la cultura ni con el entendimiento, sino que se llevan en la sangre y en los más hondos sentimientos del hombre?

Antonio Machado es uno de esos poetas que a uno se le meten en el alma. Si se lo leyó en la mocedad, seguramente que nuestra sensibilidad quedó marcada para siempre con su acento por su influjo humano. Porque en él la poesía se vierte sobre el individuo, de cuya hondura nace. Porque en él la poesía está nutrida por lo esencial del hombre. Porque en él «la poesía es diálogo de un hombre con su tiempo» (4), es decir, testimonio del hombre que vive su vida en este momento y en este sitio y lo da directamente y directamente llega a su destinatario. Su poesía es palabra dentro de ese tiempo que es la eternidad de cada uno y, por ello, lo más entrañable y sustantivo de su propio ser. La vida de Machado es como una parábola de pureza, de transparencia, de bondad y de hondura

«soy en el buen sentido de la palabra, bueno» (5).

Resume en sí lo mejor del hombre y traslada a su poesía el hombre que profundamente es: «El que no habla a un hombre no habla al hombre, el que no habla al hombre no habla a nadie» (6).

El hombre vivo, esencial, el hombre humano y hermano de los hombres, el hombre de carne y hueso unamuniano, el hombre de carne

y hueso que lucha con molinos de viento, siempre detrás de su ideal, sin ceder un instante en esa trayectoria que le señala españolísticamente, más que su cerebro, su propio corazón. Creo que esto es lo distintivo del español: su pasión, la pasión del hombre por el hombre, la pasión del hombre por la vida. Cervantes, Quevedo, Goya, Picasso, de Falla, Machado... ¿Hace falta hacer nombres acaso? Lo importante es sentir lo español como pasión humana y como esperanza en que esa pasión salvará al hombre en la verdad y en la plena justicia de su destino, como quería el Quijote

«porque en amor locura es lo sensato» (7)

como lo ansiaba Antonio Machado, con su profunda fe y amor por el pueblo.

Para entrar en su poesía es indispensable tener presente al hombre, sentirlo de nuevo como lo sentimos cuando por primera vez nos acercamos a su obra. Y entonces nunca hay, como en él, tan profunda unidad entre hombre y obra, entre poeta y poesía. Por eso he querido señalar esos rasgos españolísimos, a mi entender latinoamericano, de este gran poeta, a quien «Cuadernos Hispanoamericanos» ha querido rendir un nuevo y justiciero homenaje al cumplirse el centenario de su nacimiento. Y al decir «mi entender latinoamericano» pienso que estoy dando cuenta de una larga y ancha admiración de que disfrutó y aún sigue disfrutando Machado en estas tierras nuestras. No voy a referirme a las influencias de esta rica poesía en las líricas zonas de América Latina, pero citaré solamente un testimonio y es el del pequeño, pero valioso libro de un cordobés, el escritor Santiago Montserrat: *Poesía y pensamiento de Antonio Machado* (primera edición, Losada, 1943; última ed., Universidad Nacional de Córdoba) (8), que aunque publicado hace bastantes años se han hecho después varias ediciones. Debo confesar que este ensayo de Montserrat se me impuso cálidamente, porque el autor, de sensibilidad fina y sólida formación filosófica, con amorosa devoción, examina la lírica y la metafísica machadianas y mediante un enfoque certero y rico en sugerencias revive a Machado y penetra en sus honduras poéticas y ontológicas con apasionada admiración y sagacidad crítica.

Al abordar a Machado (9) lo hago con la convicción de que en el autor de *Soledades* se da una síntesis extraordinaria de romanticismo-popularismo-humanismo que no es sólo atribuible a su primera etapa poético-vital, sino que se prolongará a través de toda su vida, como sustento y como constante de su obra. Tal vez lo romántico no tenga ya la entonación ni la exteriorización de su primer período; pero de-

cantado, purificado, regará lo esencial de su poesía. Entendido esto como una fuerza que se irradia y vierte desde el corazón, como una exaltación del sentimiento que en Machado será fundamental y recordando que él mismo había dicho que «Una nueva poesía supone una nueva sentimentalidad, y ésta a su vez nuevos valores» (10). El suyo es un romanticismo, claro está, que propone nuevos valores. No lo romántico visto desde el ángulo de una determinada escuela literaria ni como concepto a lo clásico, sino más bien como una forma de sentir la vida, como una preeminencia de sentimientos perdurables en la existencia del hombre, lo romántico como incesante y profunda reacción contra las frías conceptuaciones de la razón y el predominio de los valores utilitarios. Sin duda, que la palabra puede a veces poner en guardia a alguna gente, pues, como tantas, es ésta una palabra desprestigiada o subestimada en nuestro tiempo de preponderancia de lo racional, lo técnico y lo científico que poco o nada tiene que ver con el concepto a que siempre se la ha ligado: lo romántico como sentimentalismo o exuberancia de una sensibilidad exagerada. Sin embargo, cuando pensamos a fondo en ella —en la palabra romántico—, no podemos menos que reconocer su profunda raíz humana y su persistente radicación en el corazón del hombre. Aún más: como una de esas grandes fuerzas que constantemente están influyendo en el alma del individuo para producir su revitalización y su cambio, tendiente a encontrar contenidos y formas renovadoras y hasta revolucionarios. Machado era un poeta que se alimentaba en el hombre, que se nutría de su propio corazón, sabiendo que de él partían sus más hondas verdades y sus irreductibles esperanzas. Por eso había escrito: «Hay una crisis sentimental que afectará a la lírica, y cuyas causas son muy complejas. El poeta pretende cantarse a sí mismo, porque no encuentra temas de comunión cordial, de verdadero sentimiento. Con la ruina de la ideología romántica, toda una sentimentalidad, concomitantemente, se viene abajo» (11). No nos engañarán entonces su pensamiento filosófico ni su inmersión en la metafísica; tanto que ellos estarán dados, no directamente, sino a través de personajes de su invención, como Juan de Mairena y Abel Martín. Porque estas categorías del pensamiento eran máscaras intelectuales, en el mejor sentido del término, que habían adoptado su alma y su sensibilidad para mostrar al mundo otras facetas que las representaban como entidades pensantes y no en la profundidad de su condición subjetiva. Machado, en el fondo, era un subjetivo, un hombre que había vivido a partir de sus emociones y que cuando la vida lo fue golpeando —sobre todo después de la muerte de su joven esposa— adoptó defensas y recursos intelectuales que más que al poeta correspondían

al pensador subyacente en todo gran poeta, pero que a la vez que constituían una unidad profunda y coherente se desdoblaban a veces en dos personalidades distintas. Por eso la relatividad escéptica con que él mismo miraba su propio discurrir mayéutico y las valoraciones de su ser reflexivo; porque su ser era antes que nada o sustantivamente, ser sensitivo, ser que creía en el valor fundamental del sentimiento, en la proyección de éste sobre la vida y en el fervor que él mismo irradia o emana. Pero al advertir lo romántico en Machado, por contraposición no se puede dejar de considerar lo clásico en el mismo, puesto que si *Campos de Castilla* cierra su primera gran etapa poética, con este libro comienza la otra gran etapa española de su poesía. Es éste el tiempo en que Machado siente florecer vigorosamente su sentimiento nacional, su exaltado amor por España, pero jamás chauvinista, sino que a la vez que celebrará los seres — y sobre todo sus hombres más preclaros, como se verá en *Elogios*—, las cosas y el paisaje españoles, también, a su debido tiempo, pondrá candentemente el dedo en las llagas existentes.

¿QUE ES EL ROMANTICISMO?

> «Me resigné a la incertilumbre de las clasificaciones y decidí escoger instintivamente «mis» románticos, según hubieran tenido o no, frente al sueño, esa actitud que me había atraído desde un principio en algunos de ellos. No era posible definir en cuatro líneas ni en quinientas páginas lo que es el romanticismo, pero me enfrentaría a él pidiéndole respuestas a esas preguntas que surgían de nuestra inquietud y plegándome a los métodos de investigación que me parecían impuestos por el ejemplo mismo de los románticos.»
>
> Albert BEGUIN

He considerado siempre el romanticismo, fundamentalmente, como la exaltación del sentimiento y del sentimiento del amor por encima de todas las cosas. El romanticismo bien entendido, en mi opinión, es una forma de poner lo espiritual por encima de lo material o utilitario; de levantar la vida hasta un supremo nivel y valor amoroso y en el poeta consiste esencialmente en la elevación y profundización de su lirismo hasta lo más raigal y sustantivo que él mismo contiene. También se puede mirar el romanticismo como una negación de la realidad tal cual es, como un deseo intenso de que ésta sea distinta y como una oposición a su corriente, una manera de nadar contra ella y a toda costa, rebeldemente, ansiar su cambio espiritual. El romanticismo está impregnado de una fuerza idealista y sueña manejarse con categorías puras para concluir imponiendo su visión hermosa o perfeccionada de la realidad material. Así lo real para

Machado será, en definitiva, la emoción creadora y lo demás resultará apariencia.

«mi corazón está vagando en sueños» (12).

....

«... ¡Sólo tu figura
como una centella blanca
en mi noche oscura!
(...).
En el gris del muro
cárcel y aposento
y en un paisaje futuro
con sólo tu voz y el viento;
(...)
¡siempre tú!, Guiomar, Guiomar,
mírame en ti castigado:
reo de haberte creado,
ya no te puedo olvidar» (13).

....

«Cuando el Ser que se es *hizo la nada*
y reposó, que bien lo merecía,
ya tuvo el día noche, y compañía
tuvo el hombre en la ausencia de la amada» (14).

....

«Todo amor es fantasía» (15).

Siempre el corazón de Machado estará «vagando en sueños», tanto que si repasamos toda su poesía, como ya se advierte en los versos anteriormente transcriptos, en muchos de ella el sueño se confunde con la realidad; continuamente el sueño está influyendo, irrigando la realidad: ya sea el propio poeta el tema, ya sean éste los demás hombres, la tierra, el paisaje, las cosas, como corresponde a un verdadero temperamento romántico. Primero fue el sueño del amor anhelado:

«recordé—, yo he maldecido
mi juventud sin amor» (16).

después fue el sueño del amor perdido:

«Soñé que tú me llevabas
por una blanca vereda,
en medio del campo verde,
hacia el azul de las sierras,
hacia los montes azules,
una mañana serena.»
(...)

«¡Eran tu voz y tu mano
en sueños, tan verdaderas! (17)

Sueño-nostalgia —de lo eterno— esperanza de reencontrar el amor perdido: este sentimiento está siempre latente en todo su recorrido vital e intelectual, subyace en su corteza de pensador, de hombre que ha enseñado a su sensibilidad a pensar y a cubrirse con el pudoroso manto de la reflexión escéptica para evitar su desnudez al mundo (porque «No hay que ofender el pudor de las divinidades del sueño», como diría Nerval).

«Yo voy soñando caminos»
(...)
«En el corazón tenía
la espina de una pasión;
logré arrancármela un día:
ya no siento el corazón» (18).
....
«Amada, el aura dice
tu pura veste blanca...
No te verán mis ojos,
¡mi corazón te aguarda! (19).
....
«La calle en sombra. Ocultan los altos caserones
el sol que muere; hay ecos de luz en los balcones.
¿No ves en el encanto del mirador florido,
el óvalo rosado de un rostro conocido?
(...)
¡Oh angustia! Pesa y duele el corazón... ¿Es ella?
No puede ser... Camina... En el azul, la estrella» (20).
....
«Con el sabio amargo digo: Vanidad de vanidades,
todo es negra vanidad;
y oyó otra voz que clamaba, alma de sus soledades:
sólo eres tú, luz que fulges en el corazón, verdad» (21).
....
«... Y caminar en sueños
por amor de la mano que nos lleva» (22).
....
«lleváronse tus hadas
el lino de tus sueños» (23).
....
«Los caminos del valle van al río
y allí, junto del agua amor espera.
¿Por ti se ha puesto el campo ese atavío
de joven, oh invisible compañera? (24).
....
«De toda la memoria, sólo vale
el don preclaro de evocar los sueños» (25).

En *Soledades, Del Camino, Canciones, Humorismos, fantasías y apuntes, Galerías* y *Varia* —todos los libros anteriores a *Campos de Castilla*— constantemente fluye en Machado la idea del amor, casi siempre nostálgico o doliente y la visión ensoñada de la realidad. Innumerables son los ejemplos que pueden ilustrar esta afirmación, como los que acabamos de ver y en los que apenas insistiremos para no fatigar al lector que conocerá mejor que nosotros a Machado. Señalaremos solamente de qué modo su romántico y panteísta sentimiento lo lleva a identificarse a veces con la misma naturaleza:

«Y algo que es carne en nuestra carne siente
la humedad del jardín como un halago» (26).
....
¿Eres tú Guadarrama, viejo amigo,
la sierra gris y blanca,
(...)
«mil Guadarramas y mil soles vienen
cabalgando conmigo, a tus entrañas» (27).

Es tan intensa la imposición del corazón que frecuentemente el poeta estará dialogando, en relación con su contorno natural, con la amada ausente o muerta ya:

«Mi amor... ¿Recuerdas, dime,
aquellos juncos tiernos,
lánguidos y amarillos
que hay en el cauce seco?...

¿Recuerdas la amapola
que calcinó el verano,
la amapola marchita,
negro crespón del campo?...» (28).

Y oigamos aquí exultante, pero suavizado y contenido, su grito romántico:

«¡Oh dime, noche amiga, amada vieja,
que me traes el retablo de mis sueños
siempre desierto y desolado, y sólo
con mi fantasma dentro,
mi pobre sombra triste
sobre la estepa y bajo el sol de fuego,
o soñando amarguras
en las voces de todos los misterios,
dime, si sabes, vieja amada, dime
si son mías las lágrimas que vierto.
Me respondió la noche:

Jamás me revelaste tu secreto.
Yo nunca supe, amado,
si eras tú ese fantasma de tu sueño,
ni averigüé si era su voz la tuya
o era la voz de un histrión grotesco.

Dije a la noche: Amada mentirosa,
tú sabes mi secreto;
tú has visto la honda gruta
donde fabrica su cristal mi sueño,
y sabes que mis lágrimas son mías,
y sabes mi dolor, mi dolor viejo« (29).

Ya el poeta diría tiempo después con el mismo tono apesadumbrado:

«Recuerdo que una tarde de soledad y hastío
¡oh tardes como tantas! el alma mía era,
bajo el azul monótono, un ancho y terso río
que ni tenía un pobre juncal en su ribera.»
(...)
¡Oh el alma sin amores que el universo copia
con un irremediable bostezo universal!»
(...)
Y se alejó en silencio para llorar a solas» (30).

El verso alejandrino y el tono elegíaco de estas estrofas configuran a un verdadero romántico de comienzos de siglo; forma de la cual Machado pasará sin esfuerzo, cuando la ocasión lo exija, al octasílabo romancesco:

«Anoche cuando dormía
soñé ¡bendita ilusión!
que una fontana fluía
dentro de mi corazón» (31).

Años más tarde, purificada, como un ritornelo que no cesará de oírse a través de toda su vida, volverá a brotar la fundamental queja romántica por la esposa desaparecida:

«¡Y la unión
que ha roto la muerte un día!
¡Mano fría
que aprietas mi corazón!» (32).

De lo emotivo a lo intelectual, del sentimiento cada vez más hondo y más maduro —que no de lo meramente sentimental— a la refle-

xión, Machado completará su parábola romántico-popular-humanística a través de una obra lírica y metafísica como pocas veces se ha dado en el mundo de habla hispánica. Vitaliza el romanticismo vinculándolo con lo popular y lo profundiza con la metafísica, y la realidad que no ha podido transformar con el ensueño reflejará, sin embargo, este contacto idealizador, esta impronta que le dejó grabada el poeta. Hemos anotado que el romántico es, en nuestra opinión, el que quiere transformar la realidad desde la idealidad de sus sueños. Sueños con otra realidad más bella, que le es impuesta por su corazón: la realidad del amor. Y por ella vive y aunque su existencia adopte muchas actitudes o máscaras, en el fondo de sí alimentará la ilusión de que la vida se transfigure para felicidad de sus sueños, para satisfacer la ficha que su corazón todavía pretende. Repasando toda la poesía anterior a *Campos de Castilla* encontramos en ella, a cada momento como en parte lo hemos visto, alusiones a estados del sentimiento, a situaciones melancólicas, a afanes amorosos, a efusiones líricas. Pero como dijimos que el poeta tiene el pudor de sus sentimientos, que tiene el pudor de su romanticismo en un tiempo en que éste se ha venido a menos, lo irá cubriendo con ropajes disimuladores o, con la madurez, se convertirá en hombre de pensamiento reflexivo que parezca sobreponerse o superar la primordial actitud romántica. Un hombre que piensa filosóficamente ya no es un romántico y esa idea puede despistarnos con respecto a Machado. Pero la verdad es que la porción o zona pensante de Machado es consustancial también o está ensamblada a la zona vital importantísima que ocupa en él el sentimiento. Y tal vez él de buenas ganas habría cambiado lo que la zona del pensamiento produjo por no haber perdido aquel amor que un día le hizo exclamar patéticamente:

> *«Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería».*
> *(...)*
> *Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar»* (33).

Quizás podamos intensificar nuestro concepto diciendo que el romanticismo, como lo vemos en Machado, es sentir al hombre por encima de todo, sentir al otro ser como parte integradora de uno mismo, sentir lo que nos falta en aquella que se ama para constituir una unidad esencial y totalizadora. Y por todo ello es romántico Machado: porque exalta el amor, porque se abandona lúcidamente al sentimiento en su más elevada expresión y con su más honda sustancia. En toda la primera parte de su obra exalta y deja fluir el sentimiento naturalmente, como un sentimiento que escapa hacia el mundo, hacia el prójimo y hacia el paisaje. Romanticismo que se

sublimiza en el amor por la esposa muerta para seguir comunicándose con ella por vía precisamente del sentimiento y del ensueño. El romántico es el soñador por excelencia, el que ha puesto el ensueño como condición de su vida, como fuerza capaz de transformar —lo dijimos— su propia realidad, como ideal y como sueño de otra realidad más hermosa. Es el quijotesco amor por Dulcinea y el quijotesco amor por el ideal:

«¿No tuvo en esta Mancha su cuna Dulcinea?
¿No es el Toboso patria de la mujer idea
del corazón, engendro e imán de corazones,
a quien varón no impregna y aun parirá varones?» (34).

En cuanto el corazón del hombre en sus más elevadas tendencias y afanes está imponiéndose a la razón y a la conciencia objetiva y fría, hay romanticismo; hay una preeminencia del sentimiento y un abandono a una profunda esencia de la vida que proviene del hecho de sentirla intensamente, más allá del puro pensamiento o de la mera lógica. Sentir es la condición fundamental del poeta; pensar es la condición fundamental del filósofo. Machado logra más tarde una síntesis admirable de ambas, pero antes, toda su etapa previa al enclaustramiento, cada vez más riguroso, en el ámbito del pensamiento, ha sido romántica y la configuración está en su propia poesía: poesía del corazón, poesía del sentimiento derramado por el mundo, vertido sobre el contorno próximo y aun sobre el más allá, lejano, cuando es ensueño que recrea la realidad para que ésta no niegue ni seque las fuentes del corazón, porque en ellas se nutre su propia razón de ser, de existir y su esperanza de reencontrarse con el bien perdido.

«Desde el umbral de un sueño me llamaron...
Era la buena voz querida.

—Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma?...
Llegó a mi corazón una caricia.

—Contigo siempre... Y avancé en mi sueño
por una larga, escueta galería,
sintiendo el roce de la veste pura
y el palpitar suave de la mano amiga.»

....

«Llamó a mi corazón, un claro día,
con un perfume de jazmín, el viento.

—A cambio de este aroma,
todo el aroma de tus rosas quiero.

—No tengo rosas; flores
en mi jardín no hay ya: todas han muerto.

—Me llevaré los llantos de las fuentes,
las hojas amarillas y los mustios pétalos.
Y el viento huyó... Mi corazón sangraba...
Alma, ¿qué has hecho de tu pobre huerto?» (35).
....
«esta amargura que me ahoga fluye
en esperanza de Ella...» (36).

Pocas veces se ha dado, en verso, una definición más exacta y condensada de sí mismo dentro de su propio contorno físico y a la vez del «mal» romántico, como en las dos cuartetas que transcribimos en seguida:

«Es una tarde cenicienta y mustia,
destartalada, como el alma mía;
y es esta vieja angustia
que habita mi usual hipocondría.»
....
«así voy yo, borracho melancólico,
guitarrista lunático, poeta,
y pobre hombre en sueños,
siempre buscando a Dios entre la niebla» (37).

La confesión es desgarradora, patética y el tono elegíaco no disminuirá en los versos que recordaremos de los poemas que siguen en el mismo libro (con el tiempo volverá a verse a sí mismo: «Yo en este viejo pueblo paseando / solo, como un fantasma»):

«Desnuda está la tierra,
y el alma aúlla al horizonte pálido
como loba famélica. ¿Qué buscas,
poeta en el ocaso?

Amargo caminar, porque el camino
pesa en el corazón» (38).
....
«La tarde está muriendo
como un hogar humilde que se apaga.

Allá sobre los montes,
quedan algunas brasas.
Y ese árbol roto en el camino blanco
hace llorar de lástima.
(...)
¿Lloras?... Entre los álamos de oro,
lejos, la sombra del amor te aguarda» (39).

En la visión emocionada del paisaje («La tarde está muriendo», etc.) y en la identificación de éste con el alma del hombre hay una notable coincidencia con el futuro Vallejo de *Los heraldos negros.* Luego, Machado le dirá «A un viejo y distinguido señor» que puede ser él mismo visto en perspectiva y con el correr de los años:

> *«Te he visto, por el parque ceniciento*
> *que los poetas aman*
> *para llorar, como una noble sombra*
> *vagar, envuelto en tu levita larga»* (40).

El romanticismo de Machado, que él mismo se lo plantea más tarde en su famoso verso «¿Soy clásico o romántico?», no concluye cuando llega a *Campos de Castilla.* Sufre o gana, sí, una rigurosa elaboración, un artístico y filosófico depuramiento; pero la objetivación de su realidad interior, el equilibrio armonioso que ha alcanzado con el mundo tangible, el logro de formas de pensamiento y de estilo acordadas con el espíritu clásico, no significan que el romántico haya muerto, no, muy lejos de ello. Significan que el poeta ha buscado la manera de que sus sentimientos trasciendan hasta conseguir una universalidad permanente, que su emoción purificada se eleve hasta una forma perdurable, eterna, de revelarse. Y los poemas que vuelve a dedicarle a su esposa:

> *«¡Cómo en el alto llano tu figura*
> *se me aparece!... Mi palabra evoca*
> *el prado verde y la árida llanura,*
> *la zarza en flor, la cenicienta roca.*
>
> *Y al recuerdo obediente, negra encina*
> *brota en el cerro, baja el chopo al río;*
> *el pastor va subiendo a la colina;*
> *brilla un balcón en la ciudad: el mío,*
> *el nuestro. ¿Ves? Hacia Aragón, lejana,*
> *la sierra de Moncayo, blanca y rosa...*
> *Mira el incendio de esa nube grana,*
>
> *y aquella estrella en el azul, esposa.*
> *Tras el Duero, la loma de Santana*
> *se amorata en la tarde silenciosa.»*
> *(...)*
> *«Mi corazón está donde ha nacido*
> *no a la vida, al amor, cerca del Duero...»* (41).

(Antes, con «el corazón siempre vagando en sueños», la había interrogado e incitado a seguir el camino juntos:

«¿No ves, Leonor, los álamos del río
con sus ramajes yertos?
Mira el Moncayo azul y blanco: dame
la mano y paseemos» (42).

hacen patente esta afirmación, esta sospecha de que el gran Machado morirá romántico, en el alto y hondo estilo de un gran romántico de nuestro siglo, es decir, un romántico cuya sublimación del sentimiento (porque la herida que le abrió la muerte de su joven esposa no cesó jamás de sangrar) y cuya exaltación del ideal como ambición mayor y como ensueño están sustentados por la fuerza y la conciencia lúcida de un humanismo abrevado en los valores permanentes del individuo, por lo cual ha confluido y confluirá siempre como hombre, como pensador y como poeta hacia el pueblo y la celebración de lo popular. Y su misma adhesión a la República Española desde un comienzo hasta el fin tiene este signo, hasta el último de sus días. Por eso había dicho por boca de Mairena: «El pueblo sabe más, y sobre todo mejor que nosotros» (...) «Pensaba Mairena que el *folklore* era cultura viva y creadora de un pueblo de quien había mucho que aprender, para poder luego enseñar bien a las clases adineradas» (43). Y por eso había escrito, entre tantas páginas en este sentido memorables, aquellas hermosas coplas:

«Molinero es mi amante,
tiene un molino
bajo los pinos verdes,
cerca del río.
Niñas, cantad:
«Por la orilla del Duero
yo quisiera pasar.»
(...)
Colmenero es mi amante
y, en su abejar,
abejicas de oro
vienen y van.
De tu colmena,
colmenero del alma,
yo colmenera» (44).
Etcétera

Cuando llora la muerte de Federico García Lorca en su gran poema de todos conocido, Machado está consumando una elegía de alto vuelo romántico-dramático. El sentimiento se exalta hasta su mayor intensidad y hondura y lo vincula con todo: con el mundo que lo rodea, con los hombres, con la Muerte misma a quien, trágicamente,

humaniza y otorga un sentido de comunicación afectiva que sólo puede brotar de un corazón donde el romanticismo tiene raíces muy hondas, metidas en el subsuelo del más cálido y redentor humanismo.

«Labrad, amigos,
de piedra y sueño, en el Alhambra,
un túmulo al poeta,
sobre una fuente donde llore el agua.»

El hecho de que Machado haya objetivado sus experimentos y buscado entonces en lo racional una explicación fundamental al problema de la existencia y a las cuestiones esenciales que plantea la filosofía, no niega su condición romántica ni menos, claro está, su humanismo, sino más bien que los confirma, sobre todo a este último. Pero el pensamiento ontológico de Machado, las indagaciones y especulaciones de Juan de Mairena o de Abel Martín, jamás lo alejarán del sentimiento del hombre, de la constante-hombre en su discurrir mayéutico. Machado se volverá sobre el ser para indagarlo, para sentirlo más, para comprobarlo como esencial heterogeneidad, para comprobarse a sí mismo que toda gran poesía se sustenta en la vida y que al sustentarse en la vida, en su sustancia y en el alma, es metafísica y que en su capacidad para sentirla toda está inmersa su capacidad para sentir al Otro y sentir a los demás. Machado se sentirá siempre en los demás hombres y ahí está la condición básica, esencial, de su romanticismo, porque no se tratará jamás de un sentimiento que pueda parecer de algún modo «reaccionario», sino que mira hacia adelante, que mira al prójimo solidariamente y que anhela su redención. Y por eso también el sentido moral que lo respalda, que lo vuelve positivo y le permite pisar en tierra firme. Machado supera desde un comienzo el egoísmo intelectual para entregarse al yo de los demás, al sentimiento humano de todos. Por eso, además, su ponderación del hombre-pueblo, su exaltación del valor humano, de la condición humana por encima de todo,

> «porque por mucho que un hombre valga, nunca tendrá valor más alto que el de ser hombre» (45).

En conclusión: que su romanticismo, idealistamente abierto hacia lo popular, sostenido por su profundo humanismo constituye finalmente el sentimiento de la belleza del mundo y la esperanza en el amor de los hombres. Su romanticismo es un acto de amor y su humanismo una fe en los valores superiores de la humanidad y condensa el temperamento español, el genio y figura, hasta la sepultura,

la visión fraternal de un hombre diferente, de un hombre, por lo tanto, nuevo. «El romanticismo —decía mi maestro (dice Machado refiriéndose a Juan de Mairena)— se complica siempre con la creencia en una edad de oro que los elegíacos colocan en el pasado, y los progresistas, en un futuro más o menos remoto. Son dos formas (la aristocrática y la popular) del romanticismo, que unas veces se mezclan y confunden y otras alternan, según el humor de los tiempos. Por debajo de ellas está la manera clásica de ser romántico, que es la nuestra, siempre interrogativa: ¿Adónde vamos a parar?» (46).

Poeta íntimo, esencial, metafísico, «filósofo trasnochado» como se llamará a sí mismo en un verso ya citado, siempre será el hombre que siente la vida, el hombre aferrado unamuniamente a sus sentimientos como a una tabla de salvación, porque en sus sentimientos está la fe del más allá, está la fe en el absoluto, está la personalísima fe de Machado de volver a encontrarse con su esposa perdida («¡Vive, esperanza: quién sabe / lo que se traga la tierra!»). Su romanticismo y su humanismo son una fe en el hombre y en la eternidad del hombre.

«Anoche soñé que veía
a Dios y que a Dios hablaba;
y soñé que Dios me oía...
Después soñé que soñaba» (47).

....

«¿Dices que nada se crea?
No te importe, con el barro
de la tierra, haz una copa
para que beba tu hermano» (48).

....

«Dice la razón: Busquemos
la verdad.
el corazón: Vanidad.
La verdad ya la tenemos» (49).

....

«Creí mi hogar apagado,
y revolví la ceniza...
Me quemé la mano» (50).

No obstante todo lo dicho hasta este momento, no será vano retornar nuestro pensamiento a las palabras de Beguin en el libro que hemos citado en el epígrafe del presente trabajo: «Convencido, con mis poetas y mis filósofos, de que no conocemos sino lo que llevamos en nosotros mismos y de que no podemos hablar sino románticamente del romanticismo, he tratado de conformar los pasos de mi investigación a estos principios románticos. Por otra parte, el fracaso de tantos críticos empeñados en juzgar desde un punto de vista goethiano

a los contemporáneos de Goethe habría bastado para prevenirme en contra de cualquier otro método que no fuera el de la simpatía».

LA CRISTALIZACION CLASICA

Cuando Machado llega a la plenitud intelectual y nos entrega *Campos de Castilla*, el contenido romántico de su poesía ha derivado hacia lo clásico, en cuanto se ha vuelto objetivo y su armonía y equilibrio formal guardan una condigna relación con la realidad exterior. Pero esta actitud clásico-objetiva estará siempre nutrida por su esencial temperamento romántico-afectivo y lo que antes era sólo una visión o imagen de su alma ante el mundo, será ahora una visión de España mirada desde su corazón, una imagen de la tierra que lo rodea pero que es percibida desde sus propias entrañas, desde sus profundas raíces humanas que se comunican y transfieren cálidamente por intermedio de su contorno. Por eso en uno de sus posteriores prólogos de *Campos de Castilla* había escrito: «Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipársenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero sí, convencidos de la íntima realidad, miramos hacia adentro, entonces todo nos parece venir de fuera y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece» (51). Tal vez aquí esté el exacto problema del poeta romántico que buscando la cristalización de lo clásico para llegar a la perfección a que aspira, quiere salir de sí mismo y mirarse reflejado, exteriorizado en el mundo que lo circunda y envuelve y que al efectuar este acto de desenvoltura o de desdoblamiento sobre lo que está afuera de él, este contorno extraño pasa a ser él mismo, como antes se desvanecía su propia interioridad sobre el mundo que ahora ha captado o resumido definitivamente en su espíritu: «¿Qué hacer entonces?», se preguntaba Machado, para responderse de inmediato: «Tejer el hilo que nos dan, soñar nuestro sueño; sólo así podremos obrar el milagro de la generación». Soñar nuestro sueño: ¿No es ésta una proposición fundamentalmente romántica, y siempre filosófica si se quiere, pensando en la conclusión del otro gran poeta español que dijo que «La vida es sueño»?

A partir de allí es cuando Machado trata de lograr esa síntesis entre el sueño de la realidad y la realidad del sueño, entre el mundo que emerge de la visión interior del mismo y la visión interior que brota de la contemplación del mundo, que era una forma también de adecuar su conmovida existencia íntima a las difíciles exigencias

de la realidad. «Y pensé que la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas que, siendo suyas, viviesen, no obstante por sí mismas» (52). Esto lo lleva a buscar en el romance la vía de expresión más acabada de la poesía: «Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía y quise escribir un nuevo Romancero». Será ésta otra forma de su romanticismo derramado sobre lo popular o asimilándose a éste, buscando comunicación con lo tradicional humano, con lo secularmente representativo de la voz de todos, porque el verdadero romántico, por la exultante intensidad de sus sentimientos, está más abierto a los demás, busca en el pueblo la proyección del prójimo, de los otros hombres. Acaso sea ese deseo de salir de sí mismo para entrar en todos, en «la otredad de lo uno», donde a la vez va a hallar de nuevo su propio ser, aquello que lo conduzca a reflexionar sobre sus personales raíces y sustentos metafísicos, a filosofar sobre «la esencial heterogeneidad del ser», pero no a través de un sistema de ideas, sino mediante un diálogo o monólogo humano, fragmentario, abrupto, chispeante, lleno de gracia y de dispersión españolas, socráticamente, donde se unen a su particular condición romántica e idealista, su ascetismo y estoicismo tan hispánicos los unos como los otros. Por eso podrá decirle a las juventudes socialistas unificadas de 1937, con palabras que quiero subrayar porque confirman mi opinión sobre su ya comentado temperamento: *«Tal vez porque soy demasiado romántico, por el influjo, acaso, de una educación demasiado idealista,* me falta simpatía por la idea central del marxismo»... (53).

Esta opinión nos ha llevado también a extenderla sobre el propio temperamento español, cuyo fondo romántico-idealista hemos sospechado siempre. De ahí que hayamos visto en este gran Machado a una quintaesencia de lo hispánico, a un poeta que encierra las mejores riquezas de un alma tan localista, tan aferrada a su paisaje y al mismo tiempo tan universal, tan abierta a todos, tan distinta al resto de Europa, pero capaz de sentir y de asimilar a todo el Viejo Mundo en cuanto éste tenga de asimilable, lo cual posiblemente provenga del calor humano de su pueblo y de su sensibilidad abierta y dramáticamente vivida. Y como la poesía y el pensamiento de Machado provienen directamente de su vida, también ésta es romántica, en cuanto ha puesto por encima de todo a los valores espirituales, exaltando el sentimiento por sobre cualquier actitud práctica e integrada con la realidad circundante. De este modo también su metafísica estará impregnada de romanticismo, en el mejor y más alto sentido en que estamos tratando este concepto, en su forma de sentir el Ser, de sentir su heterogeneidad —la vastedad cambiante del

alma—, colocando el sentimiento humano como fuente y sostén de aquél. Y también su fe en el hombre y su fe en el pueblo que condensa y resume al primero de una manera comunitaria y fraterna. De allí, consecuentemente, la emoción de su poesía, a veces conmovedora, porque siempre su acento está puesto en el hombre y dirigida a éste. Poesía del hombre y para el hombre. Podrá argüirse que toda poesía es del y para el hombre; sin embargo no es así, porque hay una poesía que más que todo se dirige a sí misma, a su creador en un sentido «puro» de éste y mayormente sin otro fin que él mismo, una poesía por la poesía, cerebral y que cree más en esta facultad intelectual que en el sentimiento y en la emoción humanos. Y en Machado ocurría todo lo contrario. Por esta razón se da de tal manera la presencia de la mujer en su lírica, el sentimiento hacia ella exaltado e idealista y la relación definitiva con su mujer, más allá de la muerte. «La amada —dice Abel Martín— (54) acompaña antes que aparezca o se oponga como objeto de amor; es, en cierto modo, una con el amante, no al término, como en los místicos, del proceso erótico, sino en un principio.»

«Gracias, Petenera mía;
por tus ojos me he perdido;
era lo que yo quería» (55).

....

«Y en la cosa nunca vista
de tus ojos me he buscado:
en el ver con que me miras» (56).

....

«La mujer
es el anverso del ser.»

....

«Sin el amor, las ideas
son como mujeres feas,
o copias dificultosas
de los cuerpos de las diosas» (57).

....

«Dicen que el hombre no es hombre
mientras que no oye su nombre
de labios de una mujer.
Puede ser» (58).

....

«En ese jardín, Guiomar,
en ese jardín que inventan
dos corazones al par,
se funden y complementan
nuestras horas» (59).

....

«¡Sólo tu figura,

como una centella blanca,
en mi noche oscura!» (60.

Y he aquí —en la boca de su otro yo, Abel Martín— la visión más desrealizada y sublimada del amor y de la amada y que resulta la culminación de su sentimiento romántico:

«Todo amor es fantasía;
él inventa el año, el día,
la hora y su melodía;
inventa el amante y, más,
la amada. No prueba nada,
contra el amor, que la amada
no haya existido jamás» (61).

LO ESPAÑOL Y LO POPULAR

«Porque la verdadera poesía la hace el pueblo.»
A. M.

De lo expuesto surge claro y explícito que percibimos a Machado como una síntesis de la mejor poesía española de todas las épocas, quizás como al poeta nacional por excelencia, síntesis clásica pero a la vez moderna, tradicional-popular pero al mismo tiempo futura; armoniosa, equilibrada, de suma delicadeza pero a la vez romántica y apasionada. Machado habló mucho de las intuiciones más bien como una condición instintiva y romántica y esta manera de ser de su temperamento se comprueba al penetrar en *Campos de Castilla, Elogios, Nuevas Creaciones,* etc., y en casi toda su poesía de esa época, donde encontramos verificada esta percepción nuestra de Machado y de lo español, desde el punto de vista de este fervor por el autor y por su obra. El suyo es el canto de la tierra, el canto a la patria esencial donde pueden resonar indirectamente —en espíritu— las voces preclaras de Góngora:

«¡Oh excelsos muros, oh torres coronadas
de honor, de majestad, de gallardía!»
(...)
«nunca merezcan mis ausentes ojos
ver tu muro, tus torres y tu río,
oh llano y sierra, oh patria, oh flor de España!»

o los famosos ecos de Quevedo:

«miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados».

Pero Machado no se queda en la exterioridad de la tierra, en la bella y exacta descripción del paisaje:

«El Duero cruza el corazón de roble
de Iberia y de Castilla.
¡Oh tierra triste y noble,
la de los altos llanos y yermos y roquedas,
de campos sin arados, regatos ni arboledas;
decrépitas ciudades, caminos sin mesones,
y atónitos palurdos, sin danzas ni canciones
que aún van, abandonando el mortecino hogar,
como tus largos ríos, Castilla hacia la mar!» (62).

sino que penetra en ellos, los conmueve, los anima, los humaniza, haciéndonos sentir al hombre que los habita, que ha nacido de ellos y vive por ellos. Y con toda emoción y cálida vivencia nos entrega y nos hace sentir a España, amar a España, a su pueblo, a sus

«¡Gentes del alto llano numantino
que a Dios guardáis como cristianas viejas,
que el sol de España os llene
de alegría, de luz y de riqueza!» (63).

Visto de cuerpo entero, en todas sus dimensiones, Machado se nos aparece como lo esencial de España: es Cervantes, Quevedo y Góngora, es Lope y Calderón, es Bécquer y Unamuno, resumidos, aunque dentro de ciertas naturales limitaciones. Es el sentimiento y el pensamiento de España encarnados en su verbo, que viene de su vida. Porque en el grande español el verbo proviene de su vida y porque en él mismo es donde se percibe mejor esa espléndida síntesis de temperamento romántico y apasionado y de espíritu clásico, universal.

Y cuando decimos todo esto, podemos pensar también, como resumen, en que hay en Machado tres etapas bien definidas: la primera, romántica, intimista, subjetiva; la segunda, objetivista, donde el poeta se vierte enteramente sobre las gentes y el paisaje español, partiendo de las constantes exteriores y dándole a su poesía muchas veces un carácter descriptivo, pero enraizándola cada vez más en lo popular, que él amaba tanto como ha de verse de nuevo en sus *Coplas y cantares* y en sus consideraciones inapreciables acerca de lo popular; la tercera: que es una vuelta, en cierta y medida forma, al intimismo romántico, pero ahora muy purificado el sentimiento y adensado por su concentración y ahondamiento metafísico. Sin embargo, en esta última etapa, España, sus gentes y sus cosas per-

manecerán como temas vivos, calientes de su poesía y de su prosa y la mirada del poeta y del pensador se tenderá, amplia y hermosa, sobre las figuras y los motivos candentes que su patria le ofrece (recuérdese su famosa MEDITACION DEL DIA, de 1937) (64); creyendo y poniendo sus mejores esperanzas en el pueblo, porque Machado era materia viva, encendidamente española y se reconocía subjetiva y fervorosamente en el pueblo. Era así síntesis preclara de su país y de sus gentes. Era España misma cantando, padeciendo y esperando hasta su último momento.

¿Quién ha sentido como Machado el paisaje español, la reciedumbre de la tierra castellana y al hombre que secularmente la habita?

«¡Soria fría, Soria pura,
cabeza de Extremadura,
con su castillo guerrero
arruinado sobre el Duero;
con sus murallas roídas
y sus casas denegridas!

¡Muerta ciudad de señores
soldados o cazadores;
de portales con escudos
de cien linajes hidalgos,
y de famélicos galgos,
de galgos flacos y agudos,
que pululan
por las sórdidas callejas
y a la medianoche ululan,
cuando graznan las cornejas!
(...)
¡Oh sí! Conmigo vais, campos de Soria,
tardes tranquilas, montes de violeta,
alamedas del río, verde sueño
del suelo gris y de la parda tierra,
agria melancolía
de la ciudad decrépita,
me habéis llegado al alma,
¿o acaso estábais en el fondo de ella?» (65).

Machado descubre magistralmente lo que ve, pero como queda dicho, esto no responde a una actitud meramente objetiva o contemplativa ante el paisaje, sino a un hondo sentimiento humano, activo ante esas tierras de España, que él mira con cautivado amor o también con enojo y lástima cuando exclama:

«Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus harapos desprecia cuanto ignora.»
(...)

«La madre en otro tiempo fecunda en capitanes,
madrastra es hoy apenas de humildes ganapanes» (66).
(...)
«La España de charanga y pandereta,
cerrado y sacristía,
devota de Frascuelo y de María.»
(...)
«Mas otra España nace,
la España del cincel y de la maza,
con esa eterna juventud que se hace
del pasado macizo de la raza.»
(...)
«Una España implacable y redentora,
España que alborea
con un hacha en la mano vengadora,
España de la rabia y de la idea» (67).

En *Campos de Castilla*, Machado nos está mostrando a España por fuera y también por dentro y en «El Dios ibero» nos descubre al hombre español encarado con acritud a su potestad, elevando su alabanza y profiriendo al mismo tiempo su blasfemia («La blasfemia forma parte de la religión popular —nos había dicho por boca de Mairena—. Desconfiad de un pueblo donde no se blasfema») (68), estampando finalmente estos fuertes versos:

«¿Quién ha visto la faz al Dios hispano?
Mi corazón aguarda
al hombre ibero de la recia mano,
que tallará en el roble castellano
el Dios adusto de la tierra parda» (68).

En todo Machado está presente el sentido ontológico de su poesía, de su poesía enfrentada a la realidad, pero a una realidad que tiene un trasfondo, a una realidad que no es simple exterioridad, sino que es profunda o que puede serlo por sus singulares contenidos. Este libro se nos impone como la visión más vigorosa, real y honda que ha dado la poesía española acerca de estas tierras tan reveladoras del alma hispana, tan llenas de energía natural y de una fuerza metafísica que brota de la carne del paisaje y del hombre enlazado o encadenado a él. Tierra y paisaje se confunden con el hombre y a la vez con el sentimiento de Dios y de la muerte:

«¡Oh tierra ingrata y fuerte, tierra mía!
¡Castilla, tus decrépitas ciudades!
¡La agria melancolía
que puebla tus sombrías soledades!

¡Castilla varonil, adusta tierra,
Castilla del desdén contra la suerte,
Castilla del dolor y de la guerra,
tierra inmortal, Castilla de la muerte!» (69).

Esta forma viril y patética de sentir a Castilla y a toda su patria, nos conduce directamente al agónico sentimiento de Machado que por eso podrá decirnos:

«Yo vivo en paz con los hombres
y en guerra con mis entrañas» (70).

Y de esa guerra con sus entrañas —íntima guerra del solitario romántico, guerra del español esencial, unamuniano— brotarán muchos de sus versos más perdurables, más por encima de su época y de la exterioridad hispana, aquellos donde, por batallar consigo mismo, «en sueños lucha con Dios» y donde sus huellas son el camino, y nada más, porque

«Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar» (71).

Pero en estos «Proverbios y cantares», como en las bellas «Canciones del alto Duero», que tienen la llaneza y el poder de síntesis del lenguaje popular, Machado vuelve otra vez a su interior reino de sueños, mezclando a éstos con la directa realidad que canta y cuenta o que piensa y proyecta sobre su propia intimidad, consumando magistralmente eso mismo que nos dirá después:

«Canto y cuento es la poesía.
Se canta una viva historia,
contando su melodía» (72).
....
«¿Conoces los invisibles
hiladores de los sueños?
Son dos: la verde esperanza
y el torvo miedo.»
(...)
«Con el hilo que nos dan
tejemos, cuando tejemos» (73).
....
«Anoche soñé que oía
a Dios gritándome: ¡Alerta!
Luego era Dios quien dormía,
y yo gritaba: ¡Despierta!» (74).
....

*«El demonio de mis sueños
ríe con sus labios rojos,
sus negros y vivos ojos,
sus dientes finos, pequeños»* (75).

SU HUMANISMO

Hemos llegado primeramente a la comprobación del romanticismo de Machado; luego a la derivación de éste hacia lo popular español que constituye la vivificación de aquel temperamento y su proyección sobre el mundo exterior; y por último a su sustento metafísico y humanístico.

La realidad de Antonio Machado ha sido siempre, en el fondo, una realidad subjetiva descreadora de la realidad común, externa, a la que ha reinventado en el sueño, en el mágico reinado del sueño o viceversa («Inquietud, angustia, temores, resignación, esperanza, impaciencia que el poeta canta, son signos del tiempo, y al par, revelaciones del ser en la conciencia humana» (76), había dicho Machado en 1931), estableciendo a éste en el imperio de la realidad, siendo ellas acusadas maneras de un romanticismo consciente de sí y purificado en su modo expresivo, clásico en sus fines de perdurabilidad, como más tarde deviene. Cuando el autor de *Campos de Castilla* se preguntaba: «¿Soy clásico o romántico?», ya había corrido mucha agua bajo los puentes y el sentido de la forma, el equilibrio alcanzado por su conciencia como síntesis de una visión general del mundo, el afinado gusto por el estilo armonioso del verso y de la expresión y su pensamiento filosófico, tanto como el afán de superar lo meramente «romántico» para derivarlo hacia un alto lirismo de calidad universal cristalizado en un lenguaje capaz de perpetuarse, le prestan una entonación y una actitud distintas que lo han conducido a una quintaesencia de lo romántico donde éste ya no se da ostensiblemente, sin que por ello pueda o no subyacer en la forma objetiva del pensamiento poético. Hay en su nueva etapa hacia lo clásico, cierta exterioridad que lo distancia del anterior sentimiento o disposición romántica ante la vida. Sin embargo, el sentido de la armonía y de las ajustadas proporciones, propios de la madurez que ha traído consigo un mayor reposo, un mayor gusto por las superficies tersas y pulidas del verso, no aseguran que su temperamento hubiera declinado en su vital manera de manifestarse. La emoción ante la existencia subsiste porque es propia de su condición hiperestética que el mismo poeta había denunciado, que determina su manera de sentir la vida, de captarla y de recibirla no a través de su

cerebro, sino más bien por medio de su sensibilidad y de sus intuiciones, aunque detrás de ellas se agazape el hombre reflexivo que quiere controlarla y dirigirla hacia otros niveles intelectuales. Su formación filosófica ha establecido modos de percepción o de evaluación de la realidad, formas de rechazarla o de aceptarla, de asimilársela racionalmente según sus conveniencias y tabla de valores y ya referidas a un orden y concepción metafísicos; pero en el fondo el hombre es el mismo —el hombre que conversa con el hombre que siempre va con él, que es el subjetivo por excelencia y tal vez el romántico más auténtico, porque deja prevalecer el impulso o la exaltación anímica por encima de la suprema razón fría y calculadora—, en sus profundidades Machado continúa aferrado a los reclamos de su corazón y una de esas muestras más acabadas y patéticas lo constituye el amor eternamente fiel a su mujer desaparecida y su espiritual comunicación con ella. Pero esa comunicación de Machado se da con todo y en todo y por eso «espera con Dios hablar un día». Toda su conciencia, su filosófica lucidez, su espíritu crítico, tan aguzados en su prosa diamantina, en su famoso *Juan de Mairena* y en el posterior *Abel Martín,* no frustran ni impiden al poeta romántico que siga creyendo en el amor más allá de la muerte, condición más que romántica, espiritual hasta el sumum, porque el poeta, con los años, ha cambiado formal pero no temperamentalmente. Su respuesta al inquisitivo «¿Soy clásico o romántico? No sé», es una simple evasiva, una salida del poeta no exenta de cierta duda, de una misteriosa imposibilidad para separar estas dos fronteras del ser. El es las dos cosas: un romántico y un clásico. Es clásico porque su cultura y su conciencia crítica lo han llevado a una consolidación de las formas artísticas o, si se prefiere, a un equilibrio y armonías profundas que gobernarán su espíritu y su estilo. Pero su fondo humano, su percepción de la vida continuarán siendo románticas, en su españolísima condición de genio y figura, hasta la sepultura y también dentro del famoso «¿Quién que es no es romántico?», de Rubén Darío. Por eso mismo es que Machado puede tender un magnífico puente entre el pasado clásico español y la nueva lírica de su país, cuyo ímpetu está nutrido de un dionisíaco romanticismo, de un nuevo y vital romanticismo. De ahí que ese gran romántico Siglo XX de América Latina, que es Pablo Neruda, haya tenido tanta influencia en España.

En la dicha aprehensión de lo humano que particulariza a Machado, en su forma viva y cálida de sentir al hombre, de considerarlo en todo su valor y en todas sus limitaciones y pobrezas, es donde percibimos la hondura de su sentido humanístico y de su proyección sobre

el campo espiritual de la España de su tiempo y que sin duda influye en aquella riquísima y espléndida generación del 27. Ellos, personalísimos como fueron, no exhibieron su ascendencia, porque artísticamente había un despegue hacia otro horizonte, relacionado con las nuevas corrientes estéticas, con las vanguardias literarias imperantes entonces en Europa. Pero esta generación de tan importantes poetas mostrará una idéntica actitud vital y humana con respecto a Machado y con relación a España. Entre ellos y el autor de *Campos de Castilla* hay un nexo indestructible que supera las modas y los estilos poéticos. Es un vínculo de fondo, entrañable, que uno comprobará al leer el desgarrador poema de Machado a la muerte de García Lorca. Todo aquel amor de Machado por Lorca, extensivo a otros poetas de esa generación, es el mismo sentimiento que ésta debió experimentar por quien escribió aquellos inolvidables versos:

«¡Madrid, Madrid! ¡qué bien tu nombre suena,
rompeolas de todas las Españas!
La tierra se desgarra, el cielo truena,
tú sonríes con plomo en las entrañas» (77).

Sin duda que Machado amaba a esa generación extraordinaria porque veía y comprobaba que en ella reflorecía la España de sus amores, la España que él buscara ansiosamente a través de su paisaje y de sus hombres y especialmente de su pueblo, lo cual nunca habremos de perder de vista. Pueblo y paisaje crean un vínculo indestructible entre Machado y la generación lorquiana y al admirar a uno se admira a la otra y viceversa.

Por todo ello, volvemos a confluir hacia el convencimiento de que Machado se da como una síntesis singular del espíritu y del pensamiento españoles, diría mejor, del sentimiento español, de un sentimiento que está manando sobre la vida y recreándola desde su profunda subjetividad, como a algo que no es sólo realidad sino también ensueño (ya hemos dicho que en la poesía de Antonio Machado hay una perfecta concordancia entre la realidad y el sueño). Porque por encima de su universal condición humana (o como un río que corre por debajo de ella misma) el español es una forma de sentir la vida, es una arquitectura vital donde predomina el sentimiento del hombre; más: podría arriesgarse que el español es y ha sido siempre existencialista.

Si hay poetas que provienen del pensamiento y poetas que nacen del sentimiento, Machado es de los segundos, pero que pueden ver, valorativamente, los primeros. Machado es el poeta que canta, que canta siempre; aun las cosas del pensamiento, las razones filosóficas

de su mente son cantadas por él. Jamás, creo, predomina en Machado el hombre que piensa racionalmente, desde y solamente con su cerebro, sino el hombre que siente y a la vez razona o reflexiona filosóficamente. Es decir, el hombre que ha convertido su sentimiento en una forma de pensar y su pensamiento en una forma de sentir. Todo ello fluye y confluye hacia su interior soterrado, a las fuentes profundas del espíritu humano como condición inmanente del hombre. Lo inmanente del hombre es lo que se acusa más cumplidamente en Machado. Lo inmanente del hombre es lo que se resuelve en una forma viva de su humanismo, del humanismo español que consiste en una actitud doctrinaria de sentir y de realizar la cultura, de hacer la cultura con su vida, dándole su sangre y su esencia más profunda. A diferencia de las otras culturas europeas, la cultura española será siempre humanística, porque resultará más que una manera de pensar al hombre o de pensar en el hombre y de realizarlo artística y científicamente, un modo profundo de sentirlo. Es la forma que tiene el Quijote de solidarizarse con el individuo débil o inerme y de luchar por él, es la manera unamuniana que se resuelve en su sentimiento trágico de la existencia, trágico no porque piense, sino porque siente el drama humano, porque sufre la agonía del hombre, la agonía del hombre que es una lucha entre la vida y su muerte, entre su querer vivir y su no querer morir. Esta forma de sentimiento de la existencia se da españolísticamente en Machado como fluencia viva, emocional, subjetiva y aun cuando su poesía, como hemos visto, alcance las medidas equilibradas y armoniosas de lo clásico. Por eso hemos apreciado cuán romántico era y a la vez cuán clásico; es decir, cuán español, porque el español más alto es un modo equilibrado de ser romántico y clásico al mismo tiempo, como Quevedo —flor y sangre españolas—, como Picasso, como Falla, etc. Tomar la obra poética y prosística de Machado entre las manos es como sentir —parodiando a Whitman— la vida palpitante de un hombre, *la vida palpitante del hombre.* Todo en él está, reiteramos, referido al hombre: los seres, el paisaje, las ciudades y los pueblos, las cosas, los objetos, porque en él está siempre predominante su forma de sentir el hombre y de sentir el mundo, su entrañable condición humana. En Machado no hay una fractura entre su conciencia y la realidad. sino una unidad, dolorosa a veces, amorosa siempre; de allí su sentimiento de la soledad y la búsqueda del amor que salve de la soledad o que lo una a otro ser para vivir profunda y sustantivamente su soledad. Su sentimiento de la vida y su sentimiento de la muerte son una misma cosa («que muero porque no muero»). Porque en él el ser se debate entre esos dos términos antitéticos y sinóni-

mos a la vez, que se repelen y se atraen desesperadamente porque mientras más se quiere vivir más se está muriendo o más se está sintiendo a la muerte o la irremediable condición de la vida cuyo término o continuación (?) es aquélla. Síntesis y conflicto al mismo tiempo, que en Machado muchas veces se resuelven afirmativa y equilibradamente, como cuando canta a la esposa muerta viva en él mismo, viva en sus sueños («Y allí te vi vagando en un borroso / laberinto de espejos» (78). Por lo cual, dijimos, su existencia y su poesía son una perfecta concordancia entre la realidad y el sueño, entre la realidad que destruye y el sueño que reconstruye, entre el pensamiento que dice no y la esperanza que afirma sí; el eterno dilema que en el español se plantea dramáticamente y se vive también dramáticamente.

CONCLUSIONES

Para totalizar esta concepción de Machado, desde mi ángulo de vista, diré que la singularidad de este gran poeta reside en el hecho de haber tendido un puente entre la poesía clásica española y la moderna lírica de su país. De esta forma su influencia sobre la generación de Lorca puede ser amplia —aunque no lo parezca así artísticamente—, no sólo porque Machado supera el modernismo rubendariano, sino porque muestra a los que surgen entonces las nuevas posibilidades de la poesía, como ocurre con el romancero que él trató de renovar, tarea inconclusa que realizará después magníficamente García Lorca. Tal disposición de Machado, ya destacada en páginas anteriores donde hemos recordado la importancia extraordinaria que en cierto momento Machado atribuyó al romance, influye sin duda en el hecho de que los jóvenes poetas como el luego autor del *Romancero Gitano* y Rafael Alberti busquen en la popular fuente de inspiración o vuelvan los ojos hacia un paisaje vivo, viviente, que ya Machado había considerado con ojos cálidos, un paisaje donde está inserto, existencialmente, el hombre español. Lo cual los llevó a comunicar en forma moderna con lo popular y a crear una poesía de ardorosas raíces vitales. «La tierra de Alvargonzález» puede haber sido monitor en ese sentido.

Asimismo, quizás uno de los grandes méritos de Machado consista en haber descubierto el alma de Castilla a través del hombre y del paisaje castellanos y por extensión todo el paisaje y el alma españoles. Pero Machado no para allí: en su sentimiento vivo y humano del paisaje y en el «reencuentro» con el hombre hispano, sino que va

mucho más lejos; porque de esa actitud emocional o subjetiva, de este sentimiento poético y humano de España y del hombre, Machado pasa a la vez a una actitud crítica, reflexiva y filosófica que lo conduce a mirar el individuo español simplemente como hombre vivo, sin exageraciones chauvinistas, considerándolo en sus valores, su desnudez, sus limitaciones y defectos, poniéndole un espejo para que se mire y aprecie a sí mismo. Y eso lo hace extraordinariamente, con hondura metafísica y a la vez con soltura y gracia irónica en su notable *Juan de Mairena* y en *Abel Martín,* respectivamente. El primero es un libro fundamental para conocer el espíritu machadiano, en cuanto pensamiento, y al mismo tiempo conocer el hombre hispánico, sin afeites, sin melindres, sin vanidades ni jactancias patrioteras. *Juan de Mairena* es un resumen de filosofía existencial y de gracia de vivir reflexivamente. (Ya en 1917, en uno de los sucesivos prólogos de *Campos de Castilla,* Machado había dicho: «... algunas rimas revelan las muchas horas de mi vida gastadas —alguien dirá: perdidas— en meditar sobre los enigmas del hombre y del mundo» (79). En este libro —como en *Abel Martín,* que no le va en zaga en sus merecimientos—, Machado se nos revela como un filósofo sin pretensiones de serlo, un hombre que, a la manera socrática, se divierte filosofando, dando a las cosas todo el valor que ellas tienen y al hombre sus justos méritos y su lugar en la tierra, pero sin exagerar, sin ponerse nunca solemne, y es por allí por donde se vierte magistralmente su rico humanismo, es decir, su auténtico sentido del hombre, su forma de solidarizarse con la persona humana y de estimarla («porque por mucho que un hombre valga»..., etc.).

Tratándose en su caso de un verdadero humanismo, es innecesario decir que el mismo en Machado está nutrido por un hondo sentido moral. Tanto su vida como su poesía y su pensamiento filosófico aparecen sustentados y sustantivados por un concepto ético de la existencia. Pero sí conviene destacar reiterativamente que en su romanticismo no hubo jamás una actitud desvinculada con la realidad, sino más bien que en todo aspiraba a transformarla tanto práctica como espiritualmente. De este modo no resultan extrañas tanto las motivaciones esencialmente populares en que se inspiran muchos tramos de su trayectoria poética, como sus expresiones y conceptos —y, asimismo, últimamente su decidida postura civil— referidos a la situación político-social de su país o a la realidad práctica, como cuando dice en los dramáticos años que todos sabemos que él está *«de todo corazón del lado del pueblo»* **(79).**

«Mi ideario político se ha limitado siempre a aceptar como le-

gítimo solamente el gobierno que representa la voluntad libre del pueblo» (80). En el párrafo anterior había dicho: «Carezco de filiación de partido, no la he tenido nunca, aspiro a no tenerla jamás.» «Escribir para el pueblo (...) ¡qué más quisiera yo! Deseoso de escribir para el pueblo, aprendí de él cuanto pude, mucho menos —claro está— de lo que él sabe. Escribir para el pueblo es, por de pronto, escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla, tres cosas de inagotable contenido que no acabamos nunca de conocer. Y es mucho más, porque escribir para el pueblo nos obliga a rebasar las fronteras de nuestra patria, es escribir también para los hombres de otras razas, de otras tierras y de otras lenguas. Escribir para el pueblo es llamarse Cervantes, en España, Shakespeare, en Inglaterra, Tolstoi, en Rusia. Es el milagro de los genios de la palabra. Tal vez alguno de ellos lo realizó sin haberlo deseado siquiera. Día llegará en que sea la más consciente y suprema aspiración del poeta. En cuanto a mí, mero aprendiz de gay-saber, no creo haber pasado del folklorista, aprendiz, a mi modo de saber popular» (81).

«Mi respuesta —agregaba Machado— era la de un español consciente de su hispanidad, que sabe, que necesita saber cómo en España, casi todo lo grande es obra del pueblo o para el pueblo, cómo en España lo esencialmente aristocrático, en cierto modo, es lo popular» (82).

Desearíamos ver con más detalle, con más sistema —si lo poseyéramos, por otra parte, debemos aclarar muy mairenamente— la condición humanístico-metafísica de Machado, porque ella es, dijimos, esencialmente española, definitoria del alma española, sustantivamente hispánica. Si por un lado, como lo hemos advertido, Machado tiende un hermoso puente (no olvidemos tampoco en este sentido a Juan Ramón Jiménez) entre la poesía clásica española y las modernas corrientes líricas de su patria, por otro lado, caudaloso, sustantiviza el espíritu español en cuanto éste tiene de humano, de romántico y de metafísico. Es, en mucho, el Quijote de la poesía de su país, el Quijote como hombre y, desde luego, como creador; es, como Unamuno, otra de las grandes imágenes del espíritu español, otra de sus grandes figuras mentoras. Aplacadas las borrascas de los tiempos, se podrá ver en Antonio Machado a una figura clave de la lírica española de todas las épocas, como poeta y como humanista, como escritor metafísico, que siempre el español, en cuanto apure su grandeza, se vuelve metafísico, porque metafísico es Cervantes, Quevedo, Lope, Góngora, Unamuno y toda su poesía esencial, como sus grandes pintores y arquitectos, puesto que el español es fundamentalmente dramático cuando no trágico. El sentimiento trágico de la existencia lo lleva a ser metafísico o por ser metafísico es devorado por el senti-

miento trágico de la existencia. Lo uno y lo otro. Y eso está bien claro en la historia de su pensamiento filosófico y en las corrientes más profundas de su literatura y de su poesía, de su arte todo y ello no necesita ahora de comprobaciones y, menos, por supuesto, de un latinoamericano que lo único que ha hecho en estas páginas es testimoniar su admiración y recogimiento ante el genio español, ante ese genio español que encarna singularmente Antonio Machado.

Ahondar en Machado, en su poesía y en su pensamiento será ahondar en España, en sus realidades más profundas y candentes y en su destino de glorias y de escombros, en su historia extraordinaria y patética. Labor ésta que realizan y continuarán realizando, por cierto, los apasionados hijos de ese país que, nosotros los latinoamericanos, sentimos con fervor.

FELIX GABRIEL FLORES

Sargento Cabral, 870
CORDOBA (ARGENTINA)

TRES MOMENTOS EN LA OBRA DE ANTONIO MACHADO

I. LA «CRISIS» HACIA LOS AÑOS VEINTE

Antes de abordar el tema, estimo que es conveniente formular algunas precisiones: aceptamos la palabra «crisis» tomada en su sentido etimológico de «decisión». Es evidente que Machado, hacia los años veinte, «decidió» dar nuevo rumbo a su labor creadora. También lo es que esta decisión desorientó a bastantes de sus habituales lectores. Aquellos que buscan lo sabido, lo consabido en sus autores predilectos, y que se desorientan ante todo cambio o innovación.

No pudo «Guiomar» influir en el cambio —como se ha insinuado—, puesto que conoció personalmente a Machado en junio de 1928.

José María Valverde ha estudiado este interesante momento, como aventura personal del autor. En última instancia, toda «decisión» es siempre un problema personal. Pero condicionado, en mayor o menor grado, por la circunstancia. La crisis provocada por la Gran Guerra, que abarcó a todos los aspectos de la vida, tuvo particular virulencia en el mundo de las letras.

También las españolas —y de modo preferente la poesía— acusaron el gran cambio universal. De ahí el que me parezca que no es válido referirse a la crisis de Machado aisladamente y sin tener en cuenta el contexto en el que se produjo.

Siquiera sea lo más breve posible, quiero trazar el panorama que sirvió de fondo al cambio, en su obra, de Antonio Machado.

Desde su trinchera del desaparecido café de Pombo, Ramón Gómez de la Serna lanzó, en 1915, la *Primera proclama de Pombo.*

«¿Todo está en crisis? No, lo que pasa es que todo es cada vez más torpe, más trabado, más insidioso y más retardatario; lo que pasa es que todo es lo que era más descaradamente, con más cinismo y con más alardes de un declarado empedernimiento.»

«La guerra ha descubierto las más bajas pasiones en todos lados y aquí algo así como el afán de una tiranía brutal, algo como el bajo gusto de golpear y ser golpeado... No podemos olvidar este descubrimiento crudo y gravísimo que ha revelado la guerra y ya no podremos ver tan sentimentalmente al hombre ni a la mujer perra ladradora y cobarde, rematadora de los muertos...»

«Refiriéndonos más directamente a la vida profesional de espíritu, vemos ante todo un público desmoralizado por la guerra y porque ve hace mucho tiempo que las categorías y los valores se imponen gracias al arrivismo perfeccionado y lleno de disimulos, gracias al peor cambalacheo.»

Comentando esta proclama, Guillermo de Torre escribía: «Allí, en aquella proclama impresa en una hoja larga como una sábana... Ramón, solitario, disconforme, remador contra corriente, exponía, propagaba su ideal del libro nuevo, distinto...»

Para tener una idea clara de cuanto acontecía en el mundo de las letras por estos años, hay que acudir a la obra de Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia.* Caro Raggio. Madrid 1925, que constituye el mejor testimonio.

¿Moría un mundo? Tal decían los mayores. Pero a mí y a los adolescentes literarios de Europa, en 1918, más bien nos parecía lo contrario. Nos parecía que alboreaba una sazón espléndida... Cuanto se diga sobre la audacia innovadora y la prodigalidad inventiva de aquellos años inmediatos a la primera trasguerra es poco.

Comenta el título de su libro y dice: «*el apelativo literaturas de vanguardia* resume con innegable plasticismo la situación avanzada de «pioneers» ardidos que adoptaron, a lo largo de las trincheras artísticas, sus primeros cultivadores y apologistas. Traduce el estado de espíritu combativo y polémico con que afrontaban la aventura literaria».

Hasta dieciséis *ismos* se contabilizaron. Sus postulados comunes se resumieron así: «Internacionalismo y antitradicionalismo: los dos lemas más visibles de la vanguardia europea. Internacionalismo no en la obra misma, sino en la expresión ecuménica del espíritu. Y por ello —reflejamente— desdén de lo particular, abominación de lo heredado y ritual, tanto en los motivos inspiradores como en su expresión.»

«*Ultraísmo* es el nombre español de aquella general corriente innovadora.» Surgió en 1919. El día 19 de febrero de aquel año lanzó su manifiesto. Lo firmaban Xavier Bóveda, César A. Comet, Guillermo de

Torre, Fernando Iglesias Caballero, Pedro García, J. Rivas Paneda y J. de Aroca.

«Sin embargo de lo proclamado en el manifiesto —ha señalado Federico Carlos Sainz de Robles—, no guardó respeto alguno por los valores poéticos precedentes —acaso con excepción de Juan Ramón Jiménez—. Pero yo recuerdo vivamente —sigue diciendo— haber escuchado en los cenáculos de Pombo y Platerías las diatribas más feroces contra Rubén Darío, Unamuno, los Machado, Carrere, Pérez de Ayala, Marquina, Rueda...»

Testifica este recuerdo el propio Guillermo de Torre, en su famoso libro, en el capítulo «Esquema para una liquidación de valores», en el que puede leerse: «... sólo interesa a nuestro objeto encararnos directamente con las figuras más representativas... Así, a mi parecer, aun conservando su valor peculiar, *carecen de toda fuerza influente, quedan reducidos a ellos mismos, poetas como un Antonio Machado, superviviente melancólico de sus cantos perdurables, sumido hoy en ritornelos nostálgicos y afanes clasicistas*... Y en suma, pocas cabezas sobrenadan del naufragio...» (el subrayado es mío).

¿Cuál fue la respuesta de Machado? Durante mucho tiempo respondió con el silencio. En 1929 contestó a una pregunta que le formuló Ernesto Giménez Caballero: ¿Qué es lo que piensa de la actual juventud literaria?

Machado aludió a esta petición en alguna de las cartas a «Guiomar». En una de ellas escribe:

> Sobre la poesía de los jóvenes, pienso como tú. Algo me entristece que no sean tan buenos poetas como yo quisiera. Tienen —algunos— talento, cultura y son excelentes personas. Sobre ellos he de escribir en «La Gaceta Literaria». Les diré lo mejor que pienso de ellos; pero defenderé la poesía, la nuestra. Porque esta poesía, con raíz cordial pudiera también ser la suya. Lo piadoso es —creo yo— hablarles con afecto y verdad.

En efecto, el 1 de marzo de 1929 publicó Machado en «La Gaceta Literaria» un admirable ensayo titulado «¿Cómo veo la nueva juventud española?»

Machado acertó en el tono justo de expresión de sus juicios. Su profundo amor a la verdad le permitió ser fiel a ella sin menoscabo del respeto a todos. Unos toques de humor dan calor humano y risueño a sus palabras. Así cuando escribe:

> Ninguno de nuestros jóvenes representativos parece haber puesto su reloj por el meridiano de su pueblo. Su hora aspira a ser

mundial. Carece de la superstición de lo castizo y buena parte de su producción pudiera, sin mengua, traducirse al esperanto. (...)

Contra el subjetivismo desmesurado del arte burgués en sus postrimerías, militan el fascio y el soviet de la juventud, dispuestos a eliminar alegremente, con su mera actuación deportiva, los cuatro quintos del tesoro sentimental de sus mayores. (...) Pero esa juventud está —con más o menos conciencia de ello— en la gran corriente del arte moderno hacia un arte futuro —el que esto escribe aspira a morirse antes de verlo— pobre de intimidad, pero rico en acentos expresivos de lo común y genérico, un arte para multitudes urbanas, de ágora, de estadium, de cinema monumental, de plaza de toros. (...)

Les aconsejo más orgullo, menos docilidad a la moda y, en suma, más originalidad.

Aun teniendo en cuenta todo lo dicho, la actitud de los jóvenes tuvo que afectarle de alguna manera. Y si no la causa principal ni única, pudo ser un ingrediente más en el proceso de aquella crisis, de aquella «decisión».

Nadie, que yo sepa, ha aludido a un hecho al que se refiere Pérez Ferrero en su biografía de los Machado:

«En 1921, el libro de Manuel Machado *Ars moriendi* aparece. Con este libro —le dice a su hermano— voy a dar por terminada mi obra poética.»

Hay más. Veamos el caso de Ramón Pérez de Ayala, quien «da por terminada su carrera de novelista en 1926, a los cuarenta y seis años, cuando ha alcanzado la consagración dentro y fuera de España». Silencio que mantuvo durante treinta y seis años, hasta 1962, en que murió.

Cuando Gabriel Miró terminó, en 1928, su gran libro *Años y leguas,* escribió estas líneas finales: «... Y aquí dejaré a Sigüenza quizá para siempre. Conviene dejarlo antes de que se quede sin juventud. Porque sin un poco de juventud no es posible Sigüenza.» Miró tenía entonces cuarenta y nueve años. Aquellas líneas resultaron premonitorias, porque al escribirlas, sólo Dios sabía que dejaba a Sigüenza para siempre.

Todos estos casos, tan cercanos entre sí, ¿fueron inconexos y extraños entre sí? Es verdad que, aparentemente, cada uno de ellos se produjo sin relación con los demás. Pero algo hubo —que por ahora sigue siendo un interesante problema— que fue propiciando oscuramente tales actitudes.

Pienso que la llamada «crisis de Antonio Machado hacia los años veinte» queda planteada en sus verdaderos términos.

II. «NUEVAS CANCIONES»

El año 1924 aparece, editado por «Mundo Latino» el libro *Nuevas canciones* (1917-1920). Aparte de sus indudables aciertos, como libro es una obra frustrada. Veamos por qué.

A fines del año 15 o en el 16, Juan Ramón estaba gestionando con «Renacimiento» la edición de una «compilación» de los versos de don Antonio. En carta de éste a Juan Ramón le agradece dichas gestiones y traza el posible esquema del libro:

> constará, calculo yo, de unas 350 a 400 páginas (34 versos por p.). Incluiríamos lo contenido en «Soledades, galerías, etc.», «Campos de Castilla» y, además las composiciones que pudieran publicarse en esos dos libros (muchas inéditas), unas cien páginas más y que intercalaríamos según su índole, unas en la primera parte del libro, otras en la segunda. El libro se dividiría en secciones siguiendo un orden de fechas (de 903 al 7, del 7 al 12, del 12 al 15).
>
> Te ruego que me envíes los versos míos que tengas inéditos. Veremos los que pueden aprovecharse. Yo tengo bastantes composiciones nuevas, y de ellas irán en el libro la mayor parte.

Y añade algo que me interesa retener y destacar:

> Reservaré únicamente aquéllas que puedan formar un libro completamente nuevo que publicaré después.

Las gestiones con «Renacimiento» no llegaron a puerto. Pero Juan Ramón logró incluirlo en las publicaciones de la Residencia de Estudiantes, donde apareció en 1917. La primera edición de *Poesías completas.*

Está perfectamente claro que Machado quería cerrar una época en su obra poética. La que iba desde 1903 hasta 1915.

«*Reservaré únicamente aquellas* (composiciones) *que puedan formar un libro completamente nuevo que publicaré después.*»

Es decir, que junto a la voluntad de poner fin a una etapa, declara explícitamente su propósito de hacer un libro «completamente nuevo» que publicará después.

La desatención que se ha tenido a la etapa de Baeza, en la vida y en la obra de Machado, ha hecho que quedaran falseadas y sin sentido muchas cosas.

La carta de Machado a Juan Ramón, de 1916, no es el reflejo de un hombre y un poeta acabados. Es, por el contrario, el testimonio de un hombre abierto a la esperanza y con el firme propósito de hacer una obra «completamente nueva». Sabemos que don Antonio era incapaz de la menor jactancia.

La verdad es que esa carta estuvo escrita bajo el signo de su enamoramiento de la culta, fina e interesante joven a la que he denominado *«La oculta de Baeza».* Por ella sería Machado hombre nuevo y poeta nuevo.

Cuando don Antonio se vio segregado, atropellado a traición su derecho a la felicidad, y a la felicidad de su amada —víctima propiciatoria—, fue cuando cayó en el incontenible deseo de huir, porque *«el clima moral»* se le hacía inhabitable.

Todos quedamos entonces sin los poemas suscitados por aquel amor. ¿Nos veremos algún día sorprendidos por la publicación de aquellos poemas que Machado no vacilaba en calificar de «nuevos»?

Nuevas canciones se malogró, quedando un libro enteramente distinto del que don Antonio pensara y sintiera.

Del estado de ánimo de Machado al editarse el libro nos puede dar una idea aproximada lo que Ricardo Gullón ha mostrado al referirse al ejemplar que don Antonio envió a Juan Ramón, en el que «escribió el autor once poemas (tres páginas y media), entonces inéditos, que según hizo contar, correspondían al mismo volumen»:

> composiciones que han quedado fuera del libro, no por exclusión voluntaria, sino por olvido.

También olvidó las fechas límites que se había fijado, 1917-1920. Sirvan de ejemplo dos poemas condicionados por las fechas de los homenajes que los motivaron: a Grandmontagne, el 8 de junio de 1921, y el de Valle-Inclán, en 1922. «De mi cartera» son apuntes de 1902, reelaborados en 1924. Un completo desbarajuste.

No puede extrañarnos el que aquellos cambios y olvidos resultaran insufribles al exigente espíritu de Juan Ramón, cuyo primer ímpetu fue el de devolver a Machado —«por razones superiores, incapaz de aceptarlo»— el ejemplar recibido. No lo llegó a realizar, acaso por conocer las causas de aquella conturbación del poeta. Hoy, aquel curioso y penoso ejemplar se halla en la Biblioteca del Congreso en Washington, donado por Juan Ramón en octubre de 1949.

Dámaso Alonso ha señalado a este libro su condición de «muestrario», en el que se hallan «poemas minúsculos, definidores, dogmáticos, condensación de turbias intuiciones puramente cerebrales».

Y José María Valverde escribe: «Visto por fuera, y deprisa, parece un libro de escombros de los edificios anteriores... Libro difícil de leer, éste, que sólo en muy contadas páginas llega a dar la impresión del hallazgo genial, pero al final, después de leído y olvidado

y vuelto a recordar, nos trae una angustia serena, sin fondo, que hace ver como casi trivial su poesía anterior...»

También entonces un crítico tan fino y preparado como lo era Enríquez Díez Canedo supo vencer la primera impresión y dedicó un positivo trabajo a la aparición de *Nuevas canciones*. Lo tituló con sugestivo y periodístico título: «Antonio Machado, poeta japonés», que apareció en *El Sol* el 20 de junio de 1924. Señala la doble condición de Antonio Machado de poeta andaluz y castellano a la vez. En *Nuevas canciones*, la faceta oriental, simplificada, vuelta más tenue, más descargada de materia, nos sugiere, en su apurada estilización un abolengo extremo-oriental... El esquema silábico japonés responde exactamente a los tres versos finales de la seguidilla española

Junto al agua negra.
Olor de mar y jazmines.
Noche malagueña.

Aquí los tres versos capturan una sensación con la perfecta economía radiante de la poesía japonesa.

No debieron de abundar —sin que lo haya podido comprobar— los casos de comprensión. El momento tampoco era propicio.

III. LOS «COMPLEMENTARIOS»

> —¿Juan de Mairena? Sí... Es mi «yo» filosófico, que nació en épocas de mi juventud. A Juan de Mairena, modesto y sencillo, le placía dialogar conmigo a solas, en la recogida intimidad de mi gabinete de trabajo y comunicarme sus impresiones sobre todos los hechos. Aquellas impresiones que yo iba resumiendo día a día, constituían un breviario íntimo, no destinado en modo alguno a la publicidad, hasta que un día... un día saltaron desde mi despacho a las columnas de un periódico. Y desde entonces, Juan de Mairena —que algunas veces guarda sus fervorosos recuerdos para su viejo profesor Abel Martín—, se ha ido acostumbrando a comunicar al público sus impresiones sobre todos los temas.

Nos hallamos, pues, ante el amigo «apócrifo» más antiguo. Por él tuvo conocimiento del viejo profesor de aquél, Abel Martín. No sabemos cómo conoció a su tercer poeta apócrifo, Pedro de Zúñiga, nacido en 1900.

Juan de Mairena (1865-1909) pertenecía a la generación del 98. «Nació» el mismo año que Ganivet y era un año más joven que Unamuno. Y compañero de generación de Antonio Machado (aunque éste,

por su lenta maduración, diera la impresión de formar en la generación siguiente).

En cuanto a Abel Martín (1840-1898), había pertenecido a la generación de Galdós —tres años mayor que éste y que Verdaguer y cuatro años mayor que Costa—. Era, en cambio, un año más joven que Giner. Fue, por tanto, compañero de generación de Machado Alvarez, padre de don Antonio.

Tanto Abel Martín como Juan de Mairena murieron jóvenes: aquél, a los cincuenta y ocho años, y éste, a los cuarenta y cuatro. No es temerario pensar que, sin la apócrifa amistad con Machado, serían hoy menos conocidos de lo que son.

En cuanto a Pedro de Zúñiga (1900), de la generación de García Lorca —dos años más joven que éste, uno más joven que Giménez Caballero y coetáneo de Guillermo de Torre—, la primera noticia que de él tenemos se halla en una carta de Machado a Giménez Caballero, fechada en Madrid el 15 de mayo de 1928.

Guillermo de Torre malició conflicto generacional entre Machado y Zúñiga cuando escribe: «¿Habría, por lo tanto, aceptado (don Antonio) la discrepancia sin paliativos ni reservas, expresadas por un «complementario» adverso, por una criatura no ya filial o fraternal, sino disidente?»

Pero ésta y otras preguntas que formula en 1957 estaban contestadas públicamente desde hacía diez años. Desde que, en la colección Austral de Espasa Calpe, apareciera un tomo —el 706— de los Machado, conteniendo *Las adelfas* y *El hombre que murió en la guerra* (estrenada ésta en el Español de Madrid el 18 de abril de 1941, con reservas, y sólo por complacer a don Manuel Machado. Que sepamos, no se ha representado más).

Lo que escapó a los ojos del crítico —que miró con malicia— fue lo que acertó a ver un joven machadista, Alberto Gil Novales, en su estimable estudio: Pedro de Zúñiga no llegó a existir, pero acaso no sea otro que el Juan de Zúñiga, protagonista de *El hombre que murió en la guerra.* El cambio de Pedro por Juan —«no importa el nombre, sino el hombre»— es un cambio mínimo para quien renunció a su nombre por el de un «hombre que murió en la guerra», por un pobre hombre cualquiera, concretamente, un Miguel de la Cruz, expósito. Un «apócrifo» más.

La obra —acaso la mejor de las que produjeron los Machado— lleva una advertencia-prólogo de Manuel. Señala que la acción de la obra «discurre en 1928» y que fue escrita en esa misma época. Tam-

bién de ese año es la carta de Antonio Machado a Giménez Caballero.

Ignoramos por qué no se estrenó a su debido tiempo.

* * *

Cuando el lector de la *Revista de Occidente* tuvo ante sus ojos —en el número 35, mayo de 1926— las difíciles y extrañas páginas del *Cancionero apócrifo de Abel Martín,* debió de quedar un tanto desconcertado. La exigente seriedad de la revista era una garantía de valor. Valor que pocos acertaron a ver. Se ha recordado que Benjamín Jarnés —fino espíritu y fervoroso de la revista— preguntaba en su tertulia: ¿Para qué publica Machado estas notas en prosa, que no tienen interés ninguno?

No sabemos qué le contestó quien podía hacerlo. Se puede pensar que calló y que dio elocuente respuesta al publicar en el siguiente número —junio 1926— el *Cancionero apócrifo. Juan de Mairena.*

En la segunda edición de *Poesías completas* —Madrid, Espasa-Calpe, 1928— quedaron incluidos ambos *Cancioneros,* con el número general CLXIV, suscitando la misma extrañeza. Desgana para el gozo de una lectura atenta y activa que descubra el fruto de una obra noble y seria. Pocos vislumbraron la sencilla grandeza de «aquel hombre benévolo, indeciso, tímido, melancólico, introvertido, solitario, que fue Antonio Machado. No se sentía de una pieza y necesitaba de 'complementos', para ser y para decir indirectamente todo lo que pensaba y sentía en oposiciones internas».

«La filosofía y la poesía son, para Machado, una experiencia personal. Pero, en una oposición subjetiva, alcanzar el propio ser es alcanzar el Ser. Se traslada lo psicológico a lo metafísico. La poesía resultaría ser la metafísica de lo real, de lo que uno —y en uno, todo— verdaderamente es; la metafísica conceptual lo sería de lo irreal, de las ideas, de lo pensado», señala Eugenio Frutos.

Por mi parte, quiero trazar el posible esquema respecto al nacimiento y desarrollo de la fecunda idea de los «complementarios». Puede ayudarme la publicación —contra la voluntad expresa de Machado— del primer cuaderno de *Los complementarios,* que comprende los años que van de 1912 a 1924. Parece que el hallazgo —ignoro cómo ni por quién— tuvo lugar el año 1949.

Nace el complementario —como nace el hombre— menesteroso y sin nombre. El de «Juan de Mairena» aparece tardíamente. En el primer *Cuaderno* —es decir, hasta 1924— no hay mención alguna, pero sabemos por el propio Machado que *«nació en épocas de mi juventud».*

Mariena nos proporciona un nuevo escorzo de Antonio Machado. Corrobora la visión de Rubén Darío:

«Misterioso y silencioso / iba una y otra vez. / Su mirada era tan profunda / que apenas se podía ver. / Cuando hablaba tenía un dejo / de timidez y de altivez...»

Encontramos natural la actitud de un espíritu lince, como el de Juan Ramón —testifica Cansinos—, «dirigía su atención a los Machado, sobre todo a Antonio, grave y discreto». Nos parece comprensible el que tardara once años en hacer el bachillerato; y nos parece enteramente razonable el que hasta sus veintiséis años no publicara un solo verso con su firma. Era un joven doblemente poseído: por la poesía —sentida con toda gravedad y misterio— y por aquel oculto demonio familiar, *«un poco poeta y un poco escéptico...»*.

La «moira» de Antonio Machado fue extremosa: le dio dos madres —mamá Cipriana y mamá Ana—; le dio padre y medio —el abuelo y el padre carnal—; le dio nueve hermanos —de los cuales, cinco apenas pasaron como sombras; le dio un palacio, con jardines y fuentes —que fueron tan decisivos al poeta—; le dio un corazón anhelante e inmenso, que necesitaba repartir y compartir; y, sobre todo, le hizo poeta y meditador.

Luego, todo se va perdiendo: Sevilla, el palacio *«con su rumor de fuente»*. En Madrid, hasta que logró remontar, vivió en siete casas: cada una de ellas, más modesta que la anterior. El padre se le perdió en la niebla, puesto que murió sin que lo vieran sus hijos. Su hermano Joaquín —«Titín», en el notable escrito paterno— fue un día niño emigrante y, otro, repatriado enfermo.

Aunque siempre aludió a su recuerdo y gratitud hacia los que fueron sus maestros en la Institución Libre de Enseñanza— de los ocho a los catorce años—, también los perdió cuando más los hubiera necesitado.

> He asistido durante veinte años, casi diariamente, a la Biblioteca Nacional. Mis lecturas han sido especialmente de filosofía y de literatura, pero he tenido afición a todas las ciencias.

Como cualquier muchachito pobre y autodidacta. Fue entonces cuando llegó hasta el fondo de la amarga realidad.

> Mi vida está hecha más de resignación que de rebeldía; pero de cuando en cuando siento impulsos batalladores que coinciden con optimismos momentáneos de los cuales me arrepiento y sonrojo a poco indefectiblemente.

En dos cartas, de 1903, a Juan Ramón, hay sendos párrafos que ejemplifican las dos facetas señaladas:

> No me agradó el artículo de Martínez Sierra en «Alma Española», porque vi en él un fondo de humildad que no es el nuestro. No, yo protesto, por él y por mí, y por todos nosotros. ¿Y V.? V. protesta como yo. ¿Necesitamos V. ni yo, ni nadie, de la compasión de los regeneradores de oficio para ser poetas? ¿La necesita acaso nuestro buen amigo?

Y en la segunda carta le dice:

> La carta que V. dio a la imprenta es cosa impublicable por lo mal escrita y descuidada. Además carece de interés y de unidad, está llena de alusiones mordaces y en toda ella impera un excesivo orgullo... Nunca quise que se publicara. ¿Es que quiere V. desacreditarme?

Bien sabemos que hay una primera etapa en la vida, en que, por mal que vayan las cosa, siempre queda respiro para una sonrisa, y nunca falta oportunidad para un sueño, para una esperanza.

Hablar de «sueños de bohemia» referidos a la juventud de Machado, me parece excesivo. Dieciocho años tenía cuando, con el seudónimo de *«Cabellera»* escribió una crónica titulada «Los Bohemios» en la que revela la escasa simpatía que sentía por la «clase». Y hay que señalar —como muestra de la libertad moral del joven escritor— que el director de la revista —*«La Caricatura»*— era un empecinado bohemio. Señalemos también que la experiencia que pudo aportarle aquel periodiquillo fue tan poco positiva que pronto le puso el punto final. Su nombre y apellido jamás aparecieron en dicha publicación.

Tampoco fue positiva su experiencia teatral, como actor. Aunque se trataba de una compañía que gozaba de prestigio, Antonio pudo escribir a su hermano Manuel cosas como esta:

> aquí, hacen mangas y capirotes de las desdichadas obras que caen en sus manos. Se ha estrenado con éxito dudoso la obra de Guimerá «Tierra baja», escrita en colaboración con Echegaray, la Guerrero, Yuste y un señor catalán.

Visto todo lo cual —tan lejos de lo que él entendía que se debía hacer— con un «mutis» perfecto, se volvió a su casa.

¿Se ha pensado en la decepción que tuvo que sentir un alma tan limpia y tan noble como era la suya, al renunciar a cosas que, en principio, le gustaban? De ahí ese sentimiento de resignación.



JUAN DE MAIRENA

Es verdad que tenía un pequeño número de amigos y que podía escribir ese pronombre personal con el que sueña todo joven: «nosotros».

Por su hermano Manuel sintió un cariño entrañable que estaba muy por encima de afinidades y diferencias. Acaso fueran éstas, las que le hacían más «otro», más «complementario», las que contribuyeron a hermanarlos más. Acaso pensando en él, escribe a Unamuno:

> Mi hermano no es una creación mía ni trozo alguno de mí mismo; para amarlo he de poner mi amor en él y no en mí; él es igual a mí, pero es otro que yo, la semejanza no proviene de nosotros sino del padre que nos engendró.

Estos pensamientos los formuló un año antes de salir de Baeza. Pero revelan una vivencia muy honda y antigua. Desde que tuvo realmente conciencia del «otro».

Cuando muere el abuelo paterno (1896), la familia baja hasta el escalón más bajo en su nivel económico y social. Fue entonces cuando los abuelos maternos se llevaron a Sevilla a Manuel, y cuando «Titín» tuvo que hacer el doloroso esfuerzo —ya, para siempre, Joaquín— de convertirse en muchacho emigrante, *«que en el sueño infantil de un claro día / vimos partir hacia un país lejano»*.

No fueron precisamente «años de miseria y de risa» —recordando el título de una obra de Zamacois—, sino años de soledad y de meditación. Necesitó tener con quien hablar y con quien pensar. La Biblioteca Nacional le ofrecía millares de interlocutores que dulcificarían su soledad. Y luego, en la recogida intimidad de su cuarto, apareció *«modesto y sencillo; poeta y escéptico; indulgente y librepensador»* alguien, «otro» con quien Antonio gustaba charlar.

«De la anhelante búsqueda del *otro* de *lo otro,* surgen la fraternidad humana y la aspiración a lo divino» —escribe Frutos.

Este «surgen» —presente histórico— abarca muchos años. De modo tácito, está en la obra de juventud de Antonio Machado. A lo largo de los años y de su vivir de cada día, sus «ideas-sentimientos» se irán reelaborando, afirmando, contradiciendo. Machado será ya, para siempre, *él y sus complementarios.* Aunque esto, como hemos visto, no tuviera carácter público hasta 1928.

En el primer *Cuaderno,* en 1923, Machado escribe esta curiosa nota:

> «Los poetas han hecho muchos poemas y publicado muchos libros de poesías; pero no han intentado hacer un libro de poetas.» Y llega a pensar en *Un cancionero del siglo XIX, sin utilizar ninguna poesía auténtica.*

Esto último, que yo sepa, no lo realizó. Pero sí lo primero. También escribió los nombres de cinco ensayistas y seis filósofos españoles del siglo XIX, añadiendo el título de la obra capital de cada uno de ellos. Lleva este juego con tal virtuosismo y velocidad que se termina por no saber si la atribución es apócrifa o auténtica. Tal ocurre, por ejemplo, cuando atribuye a Góngora:

Cuando alegre pasa
parece que calza
chapín de granizo
que, cayendo, salta.

El editor comenta: «No sé de dónde ha podido sacar Antonio Machado esta composición». Y pudo añadir: «Si no es de Góngora, merecía serlo».

He escrito, línea arriba, la palabra «juego» referida a la labor de figuración y de transfiguración de la realidad que, mediante Machado, realizan sus apócrifos complementarios. Parece ocioso puntualizar que no se trata de ningún juego vano y de puro pasatiempo. Es un juego intelectual y complejo.

Raimundo Lida lo ha expresado en luminosa síntesis:

«En una de sus *Nuevas canciones* aconsejaba Machado:

Da doble luz a tu verso:
para leído de frente
y al sesgo».

«No sólo frente y sesgo tiene la prosa de Mairena; no sólo siete reversos, como el Gran Cero en la cosmogonía de Abel Martín. Es toda ella un juego de espejos enfrentados, deformadores y burlones, donde se hace trizas la seriedad de todo lector, que no sepa reírse a tiempo de su propia seriedad. Mairena sí sabe hacerlo.»

Aquel hombrachón lento, sereno, tristón, de andar torpón que se llamó Antonio Machado, tuvo un espíritu muy complejo.

Llamar «heterónimos» a sus «complementarios» me parece alicortar su significación. Es cierto que de los veintiocho entes que Machado inventó, algunos son sólo simples nombres, poco más que sombras. Pero esos mismos casi fantasmas ¿no cumplen un dramático papel en ese tremendo mundo de las generaciones apócrifas? ¿No estarán representando a aquellos cuatro hermanos suyos que la muerte arrebató en plena niñez, o aquella dulce hermana muerta cuando dejó de ser niña? ¿No serían esos cinco hermanos, en el gran retablo familiar de los Machado, prefiguración de los «apócrifos»? Abel Martín y Juan de Mairena alcanzan la madurez.

Refiriéndose a Shakespeare, Machado —por boca de Mairena— lo define como *«creador de conciencias»*. Y añade: *—¿qué otra cosa más grande puede ser un poeta?* Aparte de mostrar un hermoso paradigma, veo en esta definición la expresión de un firme y serio propósito que se cumplirá hasta donde humanamente se pueda.

En aquel estallido creador que Antonio Machado tuvo por los años veinte, hay una figura misteriosa y singular, «el apócrifo Antonio Machado». De los heterónimos, nos lleva Machado, en salto audaz, hasta el homónimo. «Otro» Antonio Machado. Estas son las notas biográficas que nos proporciona:

> Nació en Sevilla, en 1895. Fue profesor en Soria, Baeza, Segovia y Teruel. Murió en Huesca, en fecha no precisada. Algunos lo han confundido con el célebre poeta del mismo nombre, autor de «Soledades», «Campos de Castilla», etcétera.

En tan contadas líneas, se abre un abanico de cuestiones incitantes. ¿Se trata de dos Antonio Machado o de dos aspectos de un Antonio Machado? Pensemos que el de carne y hueso es el tercer Antonio Machado, hijo de Antonio Machado y nieto de Antonio Machado.

¿Se trata del hijo que no llegó a tener; del hijo continuador de un linaje?

De esta misma etapa creadora es el soneto en el que Machado evoca a su padre:

> *Es el palacio / donde nací, con su rumor de fuente / Mi padre, en su despacho. / ... Mi padre, aún joven. Lee, escribe... / ... Se levanta; / va hacia la puerta del jardín. Pasea / A veces habla solo, a veces canta. Sus grandes ojos de mirar inquieto... / Ya escapan de su ayer a su mañana; / ya miran en el tiempo ¡padre mío!, / piadosamente mi cabeza cana.*

Este soneto es reelaboración del poema que escribió en 1916, encontrado en el *Cuaderno de Los complementarios*. Lleva la siguiente cabecera: «*En el tiempo*» 1882-1890-1892. *MI PADRE.* ¿Qué significado pueden tener esas tres fechas? La última parece clara: es la del año en que marcha el padre a Puerto Rico. Al despedirse de sus hijos, el padre se despide para siempre. Al año siguiente: regresó enfermo y murió en Sevilla. En cuanto a las otras dos fechas, son enigmáticas. Repasando cuanto conocemos de su vida, podemos aventurar esta hipótesis: la primera significaría una alegría que pudo trascender a toda la familia. En febrero y marzo de 1882,

inició Machado Alvarez sus colaboraciones en el *Boletín de la Institución*, desde Sevilla. Dado su fervor por la Institución Libre de Enseñanza, pudo considerar aquella colaboración como un gran triunfo. La segunda fecha podría significar una amargura. En 1890, cumplió su hijo Francisco los seis años de edad. E ingresó como alumno en el Colegio de los Padres Escolapios de San Antón. Ignoramos por completo este cambio tan radical, que para él tuvo que ser amargo. Repito que se trata sólo de una hipótesis, aunque tenga el soporte de dos hechos concretos.

> *Ya casi tengo un retrato / de mi buen padre, en el tiempo, / pero el tiempo se lo va llevando. / Mi padre, cazador —en la ribera / de Guadalquivir... / Mi padre en el jardín de nuestra casa / mi padre, entre sus libros, trabajando / ... / Yo soy más viejo que eras tú, padre mío, cuando me besabas / Pero en el recuerdo, soy también el niño que tú llevabas de la mano. / ¡Muchos años pasaron sin que yo te recordara, padre mío! / ¿Dónde estabas tú en esos años?*

La pregunta de Machado, tras la confesión de los años de olvido, es realmente impresionante. ¿Dónde están los seres olvidados; los infinitos seres que viven y mueren en el olvido?

Y, también, ¿dónde están los seres deseados, soñados que no vinieron? Más aún, ¿dónde están los seres desados, soñados que no vinieron, cuando el deseo desapareció y los sueños se olvidaron?

O estoy muy equivocado, o pienso que hemos llegado a uno de los puntos esenciales del pensamiento y del sentimiento de Antonio Machado. Punto esencial, para cuya expresión convocó —en comunión de los santos, a sus apócrifos y complementarios.

> Cuando reconozco —escribió en carta a Unamuno— que hay otro yo, que no soy yo mismo ni es obra mía, caigo en la cuenta de que Dios existe y de que debo creer en él como en un padre.

Salvado el padre por el contrito recuerdo del hijo, la creación del apócrifo «Antonio Machado» fue tal vez el más alto ejemplo de humildad y de sencillez. Siguió casi totalmente la vida de Antonio Machado, el de carne y hueso. Era el modo más seguro de comprenderle, de amarle y de compadecerle.

Para los demás, constituye un enigma de no fácil comprensión. Pero a este respecto, conviene recordar un juicio muy significativo de Mairena: «Toda incomprensión es fecunda, como os he dicho muchas veces, siempre que vaya acompañada de un deseo de com-

prender. Porque en el camino de lo incomprendido comprendemos siempre algo importante, aunque sólo sea que *incomprendíamos* profundamente otra cosa que creíamos comprender».

En bastantes ocasiones, cuando se plantea el tema de «la crisis de Antonio Machado hacia los años veinte», se tiene la impresión que de lo que se trata es de dar por concluso un caso de incomprensión, que, por otra parte, no merece el esfuerzo de tratar de comprender.

Para medir el tremendo error que supone tal actitud, quiero terminar con unas palabras de Raimundo Lida:

«En la amistad, en la poesía y en la reflexión conmovida se encontraron felizmente Unamuno y Machado. También la muerte los unió. Ambos se vieron desgarrados por el desgarramiento de España: apasionados y clarividentes, cada cual lo sufrió a su modo. A ambos tendrá que acudir, como testigos supremos, el historiador de la conciencia española. Y tendrá que interrogar una y otra vez no sólo los versos de Antonio Machado, sino las prosas de Juan de Mairena, genial invención de un poeta «luminoso y profundo».

HELIODORO CARPINTERO

Reina Mercedes, 4
MADRID-20

LA INFLUENCIA DEL FOLKLORE EN ANTONIO MACHADO

Contribución al estudio de la Literatura de inspiración folklórica en España y nueva aproximación a la obra de este escritor

«Por eso yo no he pasado de folklorista, aprendiz, a mi modo, de saber popular.»

Antonio MACHADO

INTRODUCCION

I. UN TEMA NUEVO

En la numerosa bibliografía sobre Antonio Machado (1875-1939), recopilada por Guerrero-Casamayor, Rafael Heliodoro Valle, Ramón de Zubiría, José Luis Cano, Aurora de Albornoz y otros, abundan las interpretaciones de su poesía, los retratos de su vida, los comentarios a su correspondencia, a más de obras generales sobre su pensamiento, su formación y su importancia en la historia de la literatura castellana (1). Es decir, desde numerosos puntos de vista se ha enfocado

(1) [1] INTERPRETACIONES DE SU POESIA: ALONSO, Dámaso. «Poetas españoles contemporáneos». Madrid: Gredos, 1953 — ALONSO, Dámaso. «Cuatro poetas españoles: Garcilaso, Góngora, Maragall, Antonio Machado». Madrid: Gredos, 1962, 190 pp. — BALBONTIN, José Antonio. «Three Spanish poets: Rosalía de Castro, Federico García Lorca, Antonio Machado». With an introduction by José Picazo. London: Redman, '961, 157 pp. — BELÉ, Orestes. «Ser y tiempo en la poética de Antonio Machado; ensayos». Buenos Aires, 1945, 111 pp. — CANO, José Luis. «Poesía española del siglo XX». Madrid: Guadarrama, 1960 — CASSOU, Jean. «Trois poètes: Rilke, Milosz, Machado». París: Plon, 1954, 119 pp. — CERNUDA, Luis. «Estudios sobre poesía española contemporánea». Madrid: Guadarrama, 1957 — COHEN, J. M. «Poetry of this age». Londres: Hutchinson, 1960 — DARMANGEAT, Pierre. «Antonio Machado, Pedro Salinas, Jorge Guillén». Madrid: Insula, 1969, 392 pp. — GENER CUADRADO, Eduardo. «El mar en la poesía de Antonio Machado». Madrid: Editora Nacional, 1966, 40 pp. — GUILLON, Ricardo. «Una poética para Antonio Machado». Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1970, 270 pp. — MACRI, Oreste. «Poesie di Antonio Machado». Studi introduttivi, testo criticamente riveduto, traduzione, note al testo commento, bibliografía 2.ª ed. completa a cura di... Milano: Lerici, 1962 — MONTSERRAT, Santiago. «Antonio Machado, poeta y filósofo». Córdoba: Dirección General de Publicidad, Universidad Nacional de Córdoba, 1961, 83 pp. — OROZCO DIAZ, Emilio. «Antonio Machado en el camino; notas a un tema central de su poesía». Granada: Universidad de Granada, 1962, 187 pp. — SANCHEZ BARBUDO, Antonio. «Los poemas de Antonio Machado. Los temas, el sentimiento y la expresión». Barcelona: Editorial Lumen. 1967, 473 pp. — SANCHEZ BARBUDO, A. «Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado». Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968, 418 pp. — ZUBIRIA, Ramón de. «La poesía de Antonio Machado». Madrid: Gredos, 1955.

y estudiado a este gran poeta. Parecería difícil encontrarle un aspecto que aún estuviera oscuro, a la espera de que alguien pudiera interesarse por él y emprender un esfuerzo por aclararlo. Tal es nuestro propósito, en lo que se refiere a la influencia del folklore en la obra de Antonio Machado.

Es cierto que la revelación de tal tema no ha sido inadvertida hasta ahora. Numerosos críticos y bio-bibliógrafos de Machado se han dado cuenta de su existencia (2). Por lo demás, esa no era una característica exclusiva de la obra de Machado; muchos de su generación estuvieron abiertos a la influencia del folklore.

---

[2] «RETRATOS DE SU VIDA:» MANRIQUE DE LARA, J. G. «Antonio Machado». Madrid: Unión Editorial, 1968, 199 pp. — PEREZ FERRERO, Miguel. «Vida de Antonio Machado y Manuel». Prólogo del doctor Gregorio Marañón, 1.ª ed. Madrid: RIALP, 1947, 330 pp. — PRADAL RODRIGUEZ, Gabriel. «Antonio Machado, 1875-1939; vida y obra, bibliografía, antología, obra inédita». New York: Hispanic Institute in the United States, 1951 — RODRIGUEZ AGUILERA, Cesáreo. «Antonio Machado en Baeza». Exordio por A. Puig Palau. Barcelona: A. P. Editor, 1967, 118 pp.

[3] «COMENTARIOS A SU CORRESPONDENCIA»: GUILLON, Ricardo, «Cartas de Antonio Machado a Juan Ramón Jiménez». «La Torre», revista de la Universidad de Puerto Rico, número 25, enero-marzo de 1959.

[4] «OBRAS GENERALES SOBRE SU PRODUCCION»: ALBORNOZ, Aurora de. «La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado». Madrid: Gredos, 1968, 373 pp. — ALONSO, Dámaso y Carlos BOUSOÑO, «Seis calas en la expresión literaria española». Madrid: Gredos, 1951 — BARJA, César. «Literatura española; libros y autores contemporáneos»; Ganivet, Unamuno, Ortega y Gasset, Azorín, Baroja, Valle-Inclán, A. Machado, Pérez de Ayala. New York: G. E. Stechert & Co., 1935, 493 pp. — BELIT, Ben (Editor). «Juan de Mairena». Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1963, 135 pp. — CANO, José Luis. «De Machado a Bousoño». Madrid: Insula, 1955 — CANO, José Luis (Editor). «Antonio Machado. Antología». Salamanca, Madrid: Ediciones Anaya, S. A. 1961, 99 pp. — CLAVERIA, Carlos. «Cinco estudios de literatura española moderna». Salamanca: Colegio Trilingüe de la Universidad, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945, 118 pp. — GAOS, Vicente. «Temas y problemas de literatura española». Madrid: Guadarrama, 1959 — GIL NOVALES, Alberto. «Antonio Machado». 1.ª ed. Barcelona: Fontanella, 1966, 157 pp. — GUERRA, Manuel Henry. «El teatro de Manuel y Antonio Machado». Madrid: Editorial Mediterráneo, 1966, 208 pp. — GULLON, Ricardo. «Las secretas galerías de Antonio Machado». Madrid: Taurus, 1958, 61 pp. — «Homenaje a Antonio Machado». Madrid: «Cuadernos Hispanoamericanos», septiembre-diciembre de 1949 — «Homenaje a Antonio Machado». Madrid: «Revista Acento», marzo de 1959 — «Homenaje a Antonio Machado». Málaga: revista «Caracola», octubre-diciembre de 1959 — «Homenaje a Antonio Machado». Madrid: revista «Insula», enero de 1960 — LAIN ENTRALGO, Pedro. «La generación del 98». Madrid: Editorial Nacional, 1945 — LOPEZ-MORILLAS, Juan. «Intelectuales y espirituales: Unamuno, Machado, Ortega, Lorca, Marías». Madrid: «Revista de Occidente», 1961, 255 pp. — MACRI, Oreste. «Antonio Machado». Milán, 1959 — MCVAN, Alice Jane. «Antonio Machado». New York: Hispanic Society of America, 1959 — SALINAS, Pedro. «Literatura española. Siglo XX». 2.ª edición. México: Librería Robledo, 1949 — SANCHEZ BARBUDO, Antonio. «Estudios sobre Unamuno y Machado». Madrid: Guadarrama, 1959, 326 páginas — SERRANO PLAJA, Arturo. «Antonio Machado». Buenos Aires: Editorial Schapire, 1944 — SERRANO PONCELA, Segundo. «Antonio Machado, su mundo y su obra». Buenos Aires: Editorial Losada, 1954, 226 pp. — TORRE, Guillermo de. «Tríptico del sacrificio; Unamuno, García Lorca, Machado». Buenos Aires: Losada, 1948, 148 pp. — TREND, J. B. «Antonio Machado». Oxford: The Dolphin Book Co., 1953 — TUÑON DE LARA, Manuel. «Antonio Machado». París: Seghers, 1960.

[5] OBRAS RECIENTES SOBRE ANTONIO MACHADO: ALVAREZ MOLINA, Rodrigo. «Variaciones sobre Antonio Machado: el hombre y su lenguaje». Madrid: Insula, 1972 — COBOS, Pablo de A. «Humor y pensamiento de Antonio Machado en la metafísica poética». Madrid: Insula, 1963 — COBOS, Pablo de A. «Sobre la muerte en Antonio Machado». Madrid: Insula, 1972 — RUIZ DE CONDE, Justina. «Antonio Machado y Guiomar». Madrid: Insula, 1965.

(2) Véase, por ejemplo: Pierre DARMANGEAT, 1969.

Pero no creo, repito, que hasta ahora alguien se haya tomado el trabajo de analizar dicha influencia. Véase que digo analizar. Es decir: descomponer, apreciar por partes, valorarla en sus detalles. No simplemente decir en dos líneas que Machado ha sufrido la influencia del folklore, y punto final.

Pienso, pues, que vale la pena tentar esta nueva aproximación. Sobre todo considerando que vamos a encausarla desde el punto de vista profesional de la ciencia del folklore.

II. FOLKLORE Y LITERATURA

Aunque me parezca innecesario hacerlo, también conviene insistir de entrada sobre la ubicación pedagógica de este ensayo. Ello servirá para orientar al lector despistado, aunque el subtítulo no deje lugar a dudas. El presente ensayo es una «contribución al estudio de la literatura de inspiración folklórica en España». Es decir, dentro del cuerpo orgánico de los capítulos que integran la enseñanza del folklore, él pertenece al que se llama «literatura folklórica», según Augusto Raúl Cortázar *(Cortázar, 1959)*. O como lo había dicho ya Guichot y Sierra, en 1922: «La demótica contenida en las obras de los grandes autores eruditos» *(Guichot y Sierra, 1922:131-132)*. O según mis propias expresiones, en 1969: «Fuentes no folklóricas con datos parafolklóricos» *(Carvalho-Neto, 1969)*.

El presente estudio sobre Antonio Machado, pues, ha sido escrito para servir a los catedráticos de folklore interesados en las connotaciones del folklore con la literatura. Y, a la vez, a los catedráticos de literatura atraídos por las confluencias de ésta con el folklore. Así, *La influencia del folklore en Antonio Machado* es un grano de arena más, bibliográfico, que viene a asociarse a las siguientes obras citadas por Guichot: Manuel Jiménez Hurtado, *Cuentos españoles contenidos en las producciones dramáticas de Calderón, Tirso, Alarcón y Moreto*, Sevilla, 1881; José Coll y Vehí, *Los refranes del Quijote, ordenados y glosados*, Barcelona, 1874; José María Sbarbi, *Colección de los refranes y frases proverbiales que se hallan en las obras de Cervantes* (¿inédita?); E. Levêque, *Los mitos y las leyendas de la India y de la Persia en Aristófanes, Platón, Aristóteles, Virgilio, Ovidio, Dante, Boccacio y otros*, París, 1880; Carlos Lamb, *Cuentos dramáticos de Shakespeare*, París, 1847; T. Dyer, *El folklore de Shakespeare*, Londres, 1883; Nares y J. Hollywel y T. Wright, *Glosario o colección de palabras, frases, costumbres, proverbios, etc., de Shakespeare en particular y de*

sus contemporáneos, Londres, 1888. También a estas otras, entre las que cito en mi *Historia del folklore iberoamericano:* A. Pardo Tovar, *El folklore en la obra de Tomás Carrasquilla,* Tunja, Boyacá, 1959; Rossini Tavares de Lima, *O folclore na obra de escritores paulistas,* Sao Paulo, 1962; Olga Fernández Latour, *El «Martín Fierro» y el folklore poético,* Buenos Aires, 1962; Théo Brandão, *O folclore en Os Sertoes,* Sao Paulo, 1960, etc.

Levantaríamos una considerable bibliografía de fuentes similares a las recién aludidas si fuera el caso. Y jamás olvidaríamos, de manera especial, la obra de Juan Antonio Doerig titulada *Contribución al estudio del folklorismo en Fernán Caballero,* Madrid, 1934. Simplemente porque se trata de una tesis muy hermana a la nuestra.

III. DE LA IMPORTANCIA DEL TEMA

Creemos obvio decir, finalmente, que la importancia del tema resalta por sí sola. Ya no vivimos aquella época en que los «eruditos» en literatura ignoraban los principios básicos de la ciencia del folklore. Eruditos que fueron bautizados por Guichot y Sierra con la expresión «el vulgo de los literatos». Entre ese «vulgo de los literatos», en 1882, Guichot tuvo que debatir con un «poeta y académico reputado entre sus conciudadanos» porque éste insistía en preguntar «¿qué mérito ni qué poesía hay en recoger un pregón de *rositas encarnás?»* Otro de estos vulgos se burló de Fernán Caballero diciendo que «Fernando Caballero acabará por contarnos el cuento de la hormiguita» *(Guichot, 1922:68-169).*

Esta clase de «vulgo de los literatos» ya no existe en nuestros días. El folklore ha dejado de ser, para ellos, un pasatiempo inconsecuente e inconsistente. Ya son numerosos los departamentos de literatura de las mejores Universidades del mundo que traen aparejados a los cursos de letra cursos básicos y avanzados de ciencia del folklore.

CUAL FUE LA INFLUENCIA

IV. MODALIDADES DE LA INFLUENCIA DEL FOLKLORE EN LA LITERATURA

Creemos que el primer paso para determinar cuál ha sido la influencia del folklore en Antonio Machado consiste en recordar las modalidades de influencia, en general, que el folklore suele ejercer sobre la literatura.

Es sabido que hay dos modalidades. Ellas son: 1) la influencia ideológica, y 2) el aprovechamiento. Este último, el aprovechamiento, puede ser: aprovechamiento por intercalación y aprovechamiento por modificación o proyección estética. El aprovechamiento por intercalación se da en la siguiente forma: *a)* por intercalación total; *b)* por intercalación sintética; *c)* por intercalación fragmentaria. Ya en 1961 decíamos que tales designaciones son explícitas por sí mismas. Por intercalación total comprendemos el aprovechamiento integral de la unidad folklórica, fiel a la forma y al contenido de la pieza aprovechada. Ella es la misma transcripción al pie de la letra. Ocurre la intercalación estática cuando el artista opta por reducir las proporciones del trozo elegido, aunque sin alterarle su desarrollo temático. La intercalación fragmentaria, a su vez, necesariamente es parcial. Finalmente, hay proyección siempre y cuando el aprovechador incide sobre el trozo aprovechado de la manera más directa posible, desfigurándolo con agregados para «embellecerlo» a su modo, acorde con su inspiración de creador. Los ejemplos abundan en nuestro *Folklore y educación.* También en el estudio de Florestán Fernandes sobre «Mário de Andrade e o Folclore brasileiro», en el cual se reclaman mayores «trabajos especializados sobre las técnicas de transposición de elementos folklóricos al plan del arte erudito brasileño, desde el romanticismo hasta nuestros días», como condición básica para entender la obra de Andrade *(Fernandes, 1946).* Los interesados en el tema encontrarán otros juicios más en los numerosos ensayos al respecto escritos por Augusto Raúl Cortázar *(Cortázar, 1956, 1959, 1967, 1968, 1970).*

¿Cuál es, pues, la modalidad de influencia folklórica en que se encuadra la obra de Antonio Machado? ¿Intercalación? ¿Proyección? Proyección por una parte, sí, en el famoso romance de «La tierra de Alvargonzález». Intercalación, casi nunca. E «influencia ideológica» masiva. Esta última, como veremos, se encuentra en las ideas machadianas vertidas sobre el concepto de folklore, la valoración del pueblo, historia y folklore, torre de marfil y literatura para el pueblo, el concepto de «pueblo» en confrontación con el de «hombre» y «masa» folklore y nacionalismo, y folk-religión.

En conclusión, Antonio Machado fue un poeta y filósofo con amplia preparación teórica acerca de la ciencia del folklore. Sus puntos de vista sobre nuestra disciplina coinciden con los de los folkloristas de hoy día. La influencia del folklore en él tuvo una dimensión predominante: la humanística. Fue un escritor a quien dicha formación contribuyó a elevarlo a las alturas que alcanzó en vida y aun después. Eso es todo. Nunca recogió hechos folklóricos de manera sistemática,

ni tampoco los «aprovechó», literalmente hablando, salvo en el romance citado.

Con tal conclusión temo desilusionar a cuantos esperaban ver en este ensayo ejemplos concretos de hechos folklóricos trasplantados a la obra machadiana. Sin embargo, no he podido individualizar dicha influencia en términos de unidades orales y tradicionales, sino en términos de toma de conciencia, actitud ante la vida, línea de conducta ideológica y moral. En otros términos, la lectura y análisis de la obra machadiana me proporcionó la impresión inmediata de que ese gran poeta supo desde un primer momento qué es la ciencia del folklore. En consecuencia, jamás permitió que su obra corriera por cauces que interfirieran o negaran los principios fundamentales de esta disciplina.

Muy diferente, por supuesto, es el caso de su hermano. En la obra de Manuel Machado, la «intercalación» se hace visible con mucha frecuencia. Y en las tres variedades ya conocidas: la total, la sintética, la fragmentaria. Y tanto es así que se requiere con urgencia un estudio sobre la influencia del folklore también en Manuel Machado. Lo que, sin duda, arrojaría nuevas luces sobre la producción de Antonio. Aún más: urge sea escrito, concienzudamente, el estudio que caracterice, clasifique y valore a toda la literatura de inspiración folklórica en España. Pocas, quizá ninguna, se perfilarán al lado de Antonio Machado en lo que se refiere a las «influencias ideológicas» del folklore. Mientras que un ejército de autores y obras integraría el capítulo del aprovechamiento. Capítulo en el cual tendría lugar destacado Lope de Vega (1562-1613). *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, por ejemplo, es un modelo de tragicomedia basada en lo que el pueblo ofrece, cuándo ofrece y cómo ofrece. Sus páginas respiran folklore hasta en las entrelíneas.

V. LA INFLUENCIA IDEOLOGICA

Concretemos ahora nuestra tesis abordando, punto por punto, la referida influencia ideológica, en primer término, y luego el mencionado ejemplo de proyección.

1. *Del concepto de folklore*

Machado concibió el folklore como una realidad dinámica. Sorprende esta postura, plenamente moderna, en un intelectual de la generación del noventa y ocho. Para él, el folklore existe en el pa-

sado, pero también en el presente, usando al Hombre como vehículo. En conclusión, Machado afirma que la «esencia española» no puede ser revelada por la Historia, sino por el folklore. El folklore es más que la Historia, porque él es nuestro pasado histórico, sumando al proceso de tradición y al hombre actual. «El hombre lleva la Historia dentro de sí». La Historia como ciencia sólo es valedera mientras recurre al folklore.

Ha sido así la sustancia, en síntesis, de la idea de Machado sobre el concepto de folklore. Analicémosla con detenimiento.

Fue en 1936, a los sesenta y un años de edad, cuando el poeta expuso dicho punto de vista. Lo hizo en un capítulo de su famoso *Juan de Mairena,* libro que, entre otros artículos, trae la palabra «sentencias», valiosa circunstancia para los que pretendemos señalar la influencia del folklore en la obra machadiana, pues a ningún poeta se le ocurre con frecuencia usar el término «sentencia», sinónimo de refrán, proverbio, máxima.

Juan de Mairena, como han dicho los críticos, era el otro yo de Antonio Machado. A través de su otro yo, el poeta, tímido por naturaleza, combatía por sus ideas e ideales, en un tono de impersonalidad y, desdichadamente, de irresponsabilidad. Nuevos Juanes de Mairena son cada vez más escasos, en épocas presentes, cuando se exige mayor definición moral y, por ende, política.

«Mairena —escribe Machado, tenía una idea del *folklore* que no era la de los *folkloristas* de nuestros días.» En estos términos comenzaba Machado a exponer su concepto, anteponiéndose a los folkloristas de 1936, lo que, por ciento, representaba mucha temeridad por parte de un amateur en una España que contaba ya con dos grandes teóricos y sistematizadores del folklore, don Luis de Hoyos Sainz (1868-1951) y don Telesforo de Aranzadi y Unamuno (1860--1945), autores ambos, en 1917, de un texto hoy clásico en las letras antropológicas europeas: *Etnografía; sus bases, sus métodos y aplicaciones a España.* Pero ¡si era Juan de Mairena quien hablaba!, y no el propio Antonio Machado. No habría mayores consecuencias.

Además, resultaba inocuo el deseo de Mairena, queriendo hacer que las gentes supusieran que él pensaba de manera diferente a los folkloristas de su tiempo, cuando, en realidad, no ocurría tal cosa. La «idea del folklore» que Mairena tenía correspondía estrechamente a la de los más avanzados folkloristas de 1936, afiliados, en su mayor parte, a la escuela de Hoyos Sainz. No había, pues, ninguna originalidad en ese pensamiento, sino una toma de conciencia sobre una posición de vanguardia. Simplemente, Mairena sostenía que el folklore era «cul-

tura viva y creadora», en contraposición a «un estudio de las reminiscencias de viejas culturas, de elementos muertos que arrastra inconscientemente el alma del pueblo en su lengua, en sus prácticas, en sus costumbres, etc.» *(Machado, 1940:500-501; Juan de Mairena, 1936).* Es decir, él concebía el folklore como una realidad dinámica. Sí, lo concebía como una expresión del pasado, pero a la vez del presente y del futuro, tal como lo plantea, en nuestros días, un conocido folklorista soviético, en una feliz frase que circula por los manuales técnicos de nuestra disciplina. «El folklore —escribe Sokolov— es el eco del pasado, pero es al mismo tiempo la poderosa voz del presente» *(Carvalho-Neto, 1971:36).*

Tal pensamiento no era ajeno a los folkloristas españoles de los años treinta, contemporáneos de Machado. Aún más: la voz «dinámica» aplicada a las ciencias estaba ya tan aceptada en España, que hasta en revistas antiguas, como en la famosa *Revista de España,* el lector puede encontrarla, una y otra vez. Véase allí, por ejemplo, el artículo «El concepto dinámico de la Antropología», firmado por M. Martín Salazar, en 1884 *(Salazar, 1884:268-273).* Ese era, por lo demás, el mismo pensamiento de Unamuno, quien lo expuso en 1896, en su estilo impecable. Al condenar a los folkloristas «hechólogos», es decir, a aquellos folkloristas que «nada ven detrás de él (del hecho) y del conjunto de que forma parte», el gran maestro de Salamanca aseveraba que hasta en el hecho aparentemente «más mezquino y despreciable se condensa, en cierto modo, una eternidad de tiempo y una infinitud de espacio». Agregaba: «Es cada hecho el punto de confluencia de todos los que en el tiempo le precedieron y de todos los que acompañaron a éstos en coexistencia, y a la vez, de todos los que con él coexisten y de todos los precedentes a éstos; es resultante de todos los hechos presentes y pasados. Todo es causa de cada cosa. El movimiento de la más lejana estrella, de un remotísimo sol, imperceptible aun para el más potente telescopio, influye por reflejos de reflejos en casi inacabable serie e infinita cadena de acciones y reacciones, en el más humilde suceso de mi vida; influye en éste en una proporción infinitamente infinitesimal, en proporción, la mera insinuación de cuyo cálculo sumiría en terrible vértigo al más potente genio, pero al fin y al cabo influye en él». *(Unamuno, tomo VII, 1959:483-484, «Sobre el cultivo de la demótica», 1896).* Pensamiento que Pascal logró sintetizar en aquella frase genial, muy conocida: «Por una piedra arrojada al mar, todo el mar se agita». Pensamiento que trae implícito una de las características básicas de la dialéctica.

Valgan estas consideraciones para realzar la precisión y actualidad

de las disquisiciones machadianas con respecto a la dinámica de los hechos folklóricos. Mairena, por lo tanto, estuvo en lo cierto en cuanto a su modo de pensar relativo a la movilidad del folklore —«cultura viva y creadora» (3)—. Se precipitó, sin embargo, al afirmar que «los folkloristas de nuestros días» no pensaban igual a él. Más prudente hubiera sido decir «algunos folkloristas», en lugar de «los folkloristas». Y mil veces mejor hubiera sido si declarase que la concepción dinámica del folklore en España no constituía una contribución suya.

La segunda parte del pensamiento machadiano anexada al aporte en cuestión no cae propiamente dentro del ámbito del concepto de folklore. Se trata de una valoración del «pueblo» como portador del hecho tradicional. Aseveró Machado que se debería aprender con él, con el pueblo, de igual manera que con la Universidad. Eso lo discutiremos oportunamente.

En otra ocasión, Machado reafirmó su concepción sobre la dinámica del folklore, usando una frase tanto o más bella que la de Sokolov, al afirmar que «un pueblo es siempre una empresa futura, un arco tendido hasta el mañana». En otras palabras: «Un pueblo es una muchedumbre de hombres que temen, desean y esperan aproximadamente las mismas cosas». Y el hombre de ese pueblo —«futurista incurable»— es a la vez «el único animal tradicionalista», es decir, «el pasado adquiere para él un extraño prestigio». En consecuencia, concluye Mairena: «No creáis que la esencia española os la puede revelar el pasado», como suelen pensar los historiadores. «La verdadera historia de un pueblo no la encontraréis casi nunca en lo que de él se ha escrito», porque ella se encuentra adentro del hombre mismo. «El hombre lleva la historia —cuando la lleva— dentro de sí; ella se le revela como deseo y esperanza, como temor, a veces, mas siempre complicada con el futuro». El pasado histórico y el pasado tradicional, más el hombre del presente, de quien arranca el hombre del futuro, eso es «la verdadera historia de un pueblo» *(Machado, 1940:876:* «Sigue hablando Mairena a sus discípulos»). Partiendo de la concepción dinámica del folklore, pues, Machado llegó a formular incluso su concepto de historia.

2. *Valoración del pueblo*

Habiendo conceptuado el folklore de manera correcta, Machado confesó su «respeto» y su «amor» por el pueblo. En este

---

(3) En la actualidad, hasta hay libros que ya por el título defienden tal concepción. Ejemplo: «Dinâmica do Folclore», de Edison Carneiro, 1950.

> *pueblo* estaba incluido el *folk* del Folk-Lore. Lo que no podríamos afirmar es si su amor y respeto por el folk no precedió a esa formulación conceptual de la ciencia correspondiente «El pueblo sabe más» que la Universidad, tal fue la conclusión de Machado. El «saber común» no es infinitamente inferior al «saber científico». Tales conyecturas nos recuerdan a Pedro Salinas con su «Grandeza de la tradición analfabeta en España», en donde distingue a los «analfabetos profundos» del folklore, de los «analfabetos superficiales» de la gran ciudad. Aquellos «sólidamente enraizados en una tradición»; éstos, producidos «en serie despersonalizada y *standart». (Cortázar, 1967: 73, 82).*

Veamos, con pormenores, el razonamiento machadiano.

En lo que a la voz «pueblo» se refiere, la influencia del folklore en Machado se verifica en la seriedad y en el respeto con que la empleaba. Nunca he visto que se burlara del «pueblo». Dicho término aparece repetidas veces en toda su obra, ya sea a propósito de arte, política, filosofía, literatura, religión o historia. Hasta escribió un discurso *ex profeso* sobre «El poeta y el pueblo». Pero siempre usando el término con devoción. «Respeto» y «amor» fue lo que dijo sentir por «el pueblo», sentimiento «que nuestros adversarios no sentirán jamás» *(Machado, 1940:872:* «El poeta y el pueblo», 1937).

Ya cuando conceptuó el folklore como una «cultura viva y creadora», es decir, un hecho dinámico, dejó dicho, a manera de complementación, que todos deberemos aprender con el pueblo, tanto cuanto con la Universidad. ¿Por qué? Porque «el hombre que sabe hacer algo de un modo perfecto —un zapato, un sombrero, una guitarra, un ladrillo— no es nunca un trabajador inconsciente, que ajusta su labor a viejas fórmulas y recetas, sino un artista que pone toda su alma en cada momento de su trabajo» *(Machado, 1940:500:* «Juan de Mairena», 1936). Partiendo de esta premisa, Machado llegó a decir que la causa del «poco arraigo y escaso ambiente» de la Universidad en la «gran población andaluza» en que él vivía se debía a que el pueblo sabía más. «El pueblo sabe más, y sobre todo, mejor que nosotros». O más explícitamente: «Es muy posible que, entre nosotros, el saber universitario no pueda competir con el *folklore,* con el saber popular». Conviene agregar que la referida población, para Mairena, estaba «compuesta de una burguesía algo beocia» y «de una aristocracia demasiado rural». A más «de un pueblo inteligente, fino, sensible», integrado por «artesanos que saben su oficio y para quienes el hacer bien las cosas es, como para el artista, mucho más importante que el hacerlas». Con este pueblo, pues, concluye Mairena, «había mucho que

aprender». ¿Y aprender para qué? «Para poder luego enseñar bien a las clases adineradas».

Es evidente que dicha premisa no siempre ha encontrado adeptos. Entre los mismos folkloristas ha tenido sus opositores, como es el caso de Alejandro Guichot y Sierra, contemporáneo del viejo Machado y Alvarez. Discurriendo sobre «el saber común y el saber científico», en 1922, así se expresaba Guichot: «Estimo necesario consignar que no participo del criterio de algunos autores notables de que el saber del pueblo sea la verdadera sabiduría o la más alta ciencia, y que entiendo, por el contrario, que sobre el saber del pueblo está el saber científico. El saber popular, el fondo común, el conocimiento vulgar, contiene mezcladas sabidurías e ignorancias, verdades y errores; en el saber y la práctica del pueblo conviven a la vez conocimientos ciertos, y supersticiones, equivocaciones, engaños. Por esto, el *conocimiento vulgar,* que es el conocer vago, incierto, desordenado, sin unificación, es inferior al *conocimiento científico,* reflexivo, cierto, sistemático, con unificación, que contiene y completa al vulgar o común; de igual modo que la *obra vulgar,* vacilante, insegura, desproporcionada, es inferior a la *obra artística,* o acabada, segura, orgánica, reflexiva, que contiene y completa a la vulgar o común» *(Guichot, 1922: 127-128).*

Huiríamos a nuestros propósitos debatiendo el tema. Dejémosle como está, a modo de motivación para el lector, y prosigamos con el pensamiento del poeta. No sólo en arte popular y en artesanía «el pueblo sabe más y sobre todo mejor que nosotros», continúa Machado. También en el arte de hacer poesía. «Prefiere la rima pobre», nos recomienda en sus *Nuevas Canciones* (1917-1930):

Prefiere la rima pobre,
la asonancia indefinida.
Cuando nada cuenta el canto,
acaso huelga la rima.

Y más adelante:

La rima verbal y pobre,
y temporal, es la rica.

(Machado, 1940:346)

Para Machado, hasta ciertas maneras de decir uno se las aprende mejor con el pueblo. Tal es el caso, por ejemplo, del verso erudito, calderoniano:

Porque el delito mayor
del hombre es haber nacido.

Forma «dogmática y rotunda» de enunciar una paradoja, a más de estar «clínicamente engastada entre silogismos»; forma, en fin, que encierra «toda una teología bien sabida» y recuerda a «las aulas de Salamanca y de los estudios de San Isidro». Machado la compara con la expresión popular que recogió de un gitano:

Sin otro delito
que haber venío a este mundo.

Y de dicha comparación, concluye que la forma gitana es «más graciosa y sutil, que ni siquiera parece paradójica», a más de contener «toda una experiencia vital, y el análisis exhaustivo de una conciencia, a la hora de la muerte». Perentoriamente: «Si me preguntáis cuál de estas dos maneras de expresar lo paradójico es la más poética, os contestaré: eso va en gustos; para mí, desde luego, la del gitano» *(Machado, 1940: 823,* «Sigue hablando Mairena a sus discípulos»).

Otro ejemplo de habla popular y lenguaje erudito: «mi señora» y «mi mujer». Las «personas ordinarias», según Mairena, dicen «mi señora»; y las «personas distinguidas», en el mismo caso, «mi mujer». Cree Mairena que si las esposas de las «personas distinguidas» dijeran «mi hombre» a sus maridos, éstos se sublevarían en su orgullo masculino. Luego no hay derecho para que ellos, a la inversa, traten a sus esposas por «mi mujer». En la expresión popular «mi señora» hay «castidad» y «respeto», a más de «modestia», «piedad» y «cultura». Ella «no es una prueba de ordinariez» *(Machado, 1940:826,* «Sigue hablando Mairena a sus discípulos»).

También los actores tendrían que aprender con el folklore, si meditaran toda la sabiduría contenida en la siguiente copla sevillana, recogida, al parecer, por el mismo Machado:

Se miente más de la cuenta
por falta de fantasía:
también la verdad se inventa.

Muchos actores —asevera Mairena— «no aciertan con el más leve acento de verdad cuando representan personajes que, como Hamlet, Segismundo, Don Juan, no pueden ser *copiados*, sino que han de ser, necesariamente, *imaginados» (Machado, 1940:825,* «Sigue hablando Mairena a sus discípulos»).

3. *Torre de marfil «versus» literatura para el pueblo*

Si es tan valioso el pueblo, si sabe tanto y merece tanto respeto y amor, lo lógico es que los escritores se dirijan a él.

> He aquí la teoría literaria machadiana: escribir para el pueblo. Sencillamente, porque «lo esencial humano» sólo se encuentra en «el alma del pueblo». Ejemplo: El Quijote. Desgraciadamente, «mi folklore no ha traspuesto las fronteras de mi patria», razón por la cual Machado duda que «lo esencial humano» de las demás naciones también sea hallable en «el alma del pueblo». En consecuencia, limita su teoría literaria —«escribir para el pueblo»—, a España. No la hizo universal. Concluye entresacando de dichas premisas las normas e ideales que conformaron su posición política, posición de entrañable fe en la democracia.

Valorado el «pueblo» en tal grado, Machado llevaría dichas disquisiciones folklóricas al extremo de hacerlas influir básicamente en su propia teoría literaria, concluyendo que el secreto de ser un gran escritor consiste en escribir para el pueblo. Lo que nos hace recordar aquel consejo de Juan Ramón Jiménez: «Quien escribe como se habla, irá más lejos, en lo porvenir, que quien escribe como se escribe» *(Jiménez, 1942).*

«Huid del preciosismo literario, que es el mayor enemigo de la originalidad», recomienda Juan de Mairena a sus alumnos. «Pensad que escribís en una lengua madura, repleta de *folklore,* de saber popular, y que ése fue el barro santo de donde sacó Cervantes la creación literaria más original de todos los tiempos» *(Machado, 1940: 494,* «Juan de Mairena», 1936). Más tarde, Machado volvería a lo mismo. Insistencia que posee el valor de las repeticiones inconscientes, tan importante le parecería el tema. «Escribir para el pueblo... ¡qué más quisiera yo! Deseoso de escribir para el pueblo, aprendí de él cuanto pude, mucho menos, claro está, de lo que él sabe. Escribir para el pueblo es escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla, tres cosas inagotables que no acabamos nunca de conocer. Escribir para el pueblo es llamarse Cervantes, en España; Shakespeare, en Inglaterra; Tolstoi, en Rusia. Es el milagro de los genios de la palabra» *(Machado, 1940:731,* «Sigue hablando Mairena a sus discípulos»). Dicha insistencia adquirió características de idea fija al reproducirse por tercera vez, ahora conscientemente, en una página de mayor responsabilidad aún, cual fue la de su discurso pronunciado en Valencia en la sesión de clausura del Congreso Internacional de Escritores, en 1937. En esa alocución, expresamente titulada «El Poeta y el Pueblo», planteó Machado, con más precisión, la problemática del «escribir para el pueblo», contraponiéndola a la de «torre de marfil». «¿Piensa usted que el poeta debe escribir para el pueblo o permanecer encerrado en su *torre de marfil?»* Contesta: «Escribir para el pueblo... ¡qué más quisiera yo! Deseoso de

escribir para el pueblo, aprendí de él cuanto pude», etc. Y se repite íntegramente, con mínimas modificaciones de forma.

«Escribir para el pueblo», para Machado, tenía la significación, por lo tanto, de «escribir para los mejores». ¿Por qué para los mejores? Simplemente porque «entre españoles, lo esencial humano se encuentra con la mayor pureza y el más acusado relieve en el alma popular» *(Machado, 1940: 867-868)* En otras palabras: «La *aristocracia* española está en el pueblo». Toda vez que se escribe para las clases privilegiadas, se rebaja «el nivel humano y la categoría estética» de la literatura, simplemente porque se la entrevera «con frivolidades y pedanterías». Ejemplo: el mismo *El Quijote,* en sus pasajes superfluos. Dichos pasajes no son otra cosa sino concesiones hechas por Cervantes «a las llamadas clases altas». «Todo cuanto hay de superfluo en *El Quijote* no proviene de concesiones hechas al gusto popular, o como se decía entonces, a la necedad del vulgo, sino, por el contrario, a la perversión estética de la corte». Un paso más y Machado generalizó esa manera de pensar, quizá con un radicalismo sin frenos, al sentenciar *ex cátedra:* «En nuestra literatura casi todo lo que no es folklore es pedantería».

Por cierto que la típica timidez machadiana, responsable de la creación de Juan de Mairena, despunta a cada minuto en las entrelíneas, como cuando Machado atribuye a otros algunos pensamientos que no supo declarar suyos, por faltarle el coraje suficiente. Negó paternidad, por ejemplo, a la mencionada sentencia: «Es pedantería lo que no es folklore» en la literatura española. «Alguien ha dicho»... ¿Quién, pues? A nuestro modo de ver: ¡Nadie!, sino el mismo Machado.

Sin embargo, fue prudente al limitar ese modo de pensar a la literatura española. Pues creía que el folklore español no había traspuesto las fronteras de España. Evidente error. «Mi folklore no ha traspuesto las fronteras de mi patria». En consecuencia: «Yo no sé si puede decirse lo mismo de otros países», en otras palabras, si «lo esencial humano se encuentra con la mayor pureza y el más acusado relieve en el alma popular» también de las otras naciones. Le faltó la base para tornar universal la premisa de que «todo lo que no es folklore es pedantería».

Me pregunto ahora si aquello de decir que «mi folklore no ha traspuesto las fronteras de mi patria» no fue simplemente un recurso eufemístico para evitar extender ese modo de pensar hacia la literatura de otros países. Pues nos parece inverosímil que en pleno año de 1937 Machado ignorara que el folklore español existía en toda Iberoamérica, por lo menos. Obras sustanciales habían surgido ya en aquel tiempo,

comprobando la presencia entre nosotros del folklore español. Se había llegado inclusive a la exageración de sostener que ¡todo el folklore iberoamericano era español! Ramón A. Laval lo declaraba ciegamente: «La verdad es, mal que nos pese, que bien poca cosa que nos pertenezca exclusivamente podrá hallarse entre nosotros» *(Laval, 1910)*. Bien pudo Machado, pues, ser menos cauteloso y arriesgar la aseveración de que no sólo en la literatura española, sino en toda la literatura hispanoamericana —y en ésta quizá más que en aquélla— «todo lo que no es folklore es pedantería». Hubiera hablado por nosotros, los de este hemisferio. Nos hubiera hecho un gran favor, pues su palabra pesa entre nuestros jóvenes aprendices de escritor y tal consejo los ayudaría a formarse. Por lo menos, a ser menos «intelectualistas» y más «latinoamericanos» que es, en definitiva, lo que se espera de nuestros hombres de letras.

Conviene observar, a estas alturas, cómo de su teoría literaria —«escribir para el pueblo»— Machado entresacó su posición política, henchida de fe democrática. Aclara textualmente que al publicar dichas palabras [«Escribir para el pueblo, ¡qué más quisiera yo!»], a muchos les «parecieron un tanto evasivas o ingenuas». Pero que las mismas habían sido escritas «en los primeros meses de la guerra que hoy ensangrienta a España, cuando la contienda no había perdido aún su aspecto de mera guerra civil» y que a través de ellas había pretendido «justificar mi fe democrática, mi creencia en la superioridad del pueblo sobre las clases privilegiadas» *(Machado, 1940:863-864,* «El poeta y el pueblo», 1937). He aquí, pues, una distancia aún más lejana, alcanzada por Machado en virtud de las influencias que sufrió por parte del folklore: su «fe democrática» o posición política. Dichas influencias, repetimos, contribuyeron a conformarle su teoría literaria y en ésta, a su vez, se contenían las raíces de su posición política, todo a causa de un punto de partida único: el folklore.

4. *Concepto de pueblo*

> A cierta altura de su obra, de tanto hablar sobre el pueblo, consideró imprescindible la necesidad de conceptuarlo. Y lo conceptuó antropológicamente, es decir, una vez más con el folklore. Pueblo no es «masa», dijo, sino «el cada hombre». En la «hombría integral» reside el secreto del «arte eterno». Lorca es eterno.

Escribir para el pueblo —advierte Machado— no significa «escribir para las masas». «Cuidado, amigos míos», recomienda Juan

de Mairena. Y aquí va la diferencia: «Existe un hombre del pueblo, que es, en España al menos, el hombre elemental y fundamental, y el que está más cerca del hombre universal y eterno. El hombre masa no existe; las masas humanas son una invención de la burguesía, una degradación de las muchedumbres de hombres, basada en una descualificación del hombre que pretende dejarle reducido a aquello que el hombre tiene de común con los objetos del mundo físico; la propiedad de poder ser medio con relación a unidad de volumen. Desconfiad del tópico *masas humanas*. Muchas gentes de buena fe, nuestros mejores amigos, lo emplean hoy, sin reparar en que el tópico proviene del campo enemigo: de la burguesía capitalista que explota al hombre y necesita degradarlo; algo también de la Iglesia, órgano de poder, que más de una vez se ha proclamado instituto supremo para la salvación de las masas. Mucho cuidado; a las masas no las salva nadie; en cambio, siempre se podrá disparar sobre ellas. ¡Ojo!» *(Machado, 1940:871-872,* «El poeta y el pueblo»).

Al establecer tal diferencia, Machado ponía en práctica el más legítimo y puro concepto de folklore y, por ende, de la Antropología en general: aquel que tiende hacia el Hombre como meta final e intransferible. «Si os dirigís a las masas, el hombre, el *cada hombre* que os escuche no se sentirá aludido y necesariamente os volverá la espalda». En definitiva, «escribir para las masas no es escribir para nadie, menos que nada para el hombre actual, para esos millones de conciencias humanas, esparcidas por el mundo entero y que luchan —como en España— heroica y denodadamente por destruir cuantos obstáculos se oponen a su hombría integral, por conquistar los medios que les permita incorporarse a ella». Sólo esta toma de posición —escribir para «el pueblo», que significa escribir para «el hombre», y jamás «escribir para las masas»— podría en parte resolver el problema de «la continuación de un arte eterno en nuevas circunstancias de lugar y de tiempo», problema, según Machado, de difícil solución que plantea la poesía futura.

A raíz de tales consideraciones, Machado consideró a García Lorca un poeta «genuina y esencialmente granadino», sencillamente por ser «más lastrado de folklore y de campo» que otros *(Machado, 1940:896,* «Carta a David Vigodsky», 1937).

5. *Pueblo y Patria, folklore y España*

Una de las deducciones lógicas de dicho principio —pueblo no es «masa» sino «el cada hombre»— recayó sobre el concepto de

Patria. La Patria es un sentimiento «popular». El lado del pueblo es el lado de España. El otro lado, el de los enemigos del pueblo, no es el lado de España. Tales reflexiones coinciden en muchos aspectos con ese gran capítulo de la ciencia del folklore generalmente conocido por «folklore y nacionalismo». Por lo que es lícito admitir que aun aquí lo que se observa son otras nítidas influencias del folklore sobre Antonio Machado.

Aquellas consideraciones sobre «el pueblo» conducirían a Machado, algunas veces, al tema folklore *versus* nacionalismo. Ello se desprende de frases sueltas como ésta: «Reparad en que hay muchas maneras de pensar lo mismo, que no son lo mismo. Cuidad vuestro *folklore* y ahondad en él cuanto podáis» *(Machado, 1940: 499-500,* «Juan de Mairena», 1936). Mucho más tarde, Juan de Mairena insistiría sobre este pensamiento, con mayor claridad, afirmando que «la patria es, en España, un sentimiento esencialmente popular». Y recomendando «Si algún día tuviereis que tomar parte en una lucha de clases, no vaciléis en poneros del lado del pueblo, que es el lado de España». El pueblo español —prosigue Mairena— será siempre español aunque en dicha lucha sus «banderas populares ostenten los lemas más abstractos». El poeta vislumbraba así la posibilidad de un comunismo a la manera española, un comunismo de sabor nacional, tal como los múltiples regímenes comunistas-nacionalistas que empezaron a surgir después de 1936. Sentimiento intuitivo y profético el del poeta. «Si algún día» el pueblo español «grita ¡viva Rusia!» pensad que la Rusia de ese grito del pueblo «si es en guerra civil puede ser mucho más española que la España de sus adversarios».

En consecuencia, entre el pueblo y los «señoritos» débese elegir a aquél. Los señoritos «la invocan y la venden» a su España «en los trances más duros»; mientras que «el pueblo la compra con su sangre y no la mienta siquiera» *(Machado, 1940:744,* «Sigue hablando Mairena a sus discípulos».)

6. *Defensa de la religión popular*

Coherente folklorista, Machado mantenía su actitud de defensa del folklore hasta en el tema de la religión popular, de tan difícil aceptación científica. Los «señoritos» atacan la religión popular por lo que ella tiene de paganismo, de primitivismo, de mentalidad prelógica. Al defenderla, Machado asumía una posición pionera, coincidente con la de algunos estudiosos en los días actuales, cuando ya se ha comenzado a afirmar, con destemor, que la razón

no basta para comprender todo. Hay algo más, de igual o superior importancia, fuera del alcance de la razón. En «la condición irracional» del mundo humano hay «verdades ocultas». De ahí la consecuencia y el éxito de la llamada «literatura del absurdo» y del «realismo mágico» *(Carrasquer, 1968)*. Para Machado, peor son las «cátedras de Blasfemia» que «la blasfemia» del pueblo.

Machado entendió a los hechos folklóricos con tanta sensibilidad, que llegó a declararse defensor de la religión popular, pese a la «blasfemia» y al «ateísmo» que las élites encuentran en ella. «Prohibir la blasfemia con leyes punitivas, más o menos severas —escribe el poeta—, es envenenar el corazón del pueblo, obligándole a ser insincero en su diálogo con la divinidad. Dios, que lee en los corazones, ¿se dejará engañar? Antes perdona El —no lo dudéis— la blasfemia proferida, que aquella otra hipócritamente guardada en el fondo del alma, o, más hipócritamente todavía, trocada en oración.» Sarcásticamente, observó que «no todo es *folklore* en la blasfemia», puesto que ella se deja ver también en los «estudios del doctorado» de «una Facultad de Teología bien organizada», donde hasta hay «cátedra de Blasfemia» dictada «por el mismo Demonio» *(Machado, 1940:446,* «Juan de Mairena»). En su timidez, por cierto, no fue Machado quien eso afirmó, sino Mairena. Y aún así, Mairena se lo dijo en tono de hipótesis; la Inquisición ya había ejecutado a muchos Machado anónimos, por atrevimientos aún más sencillos. Hoy día, la defensa de la «blasfemia» mágico-religiosa es lugar común en la bibliografía del folklore como ciencia. Recuerdo las protestas de Arthur Ramos en contra de la policía y la «ley» que manda perseguir y punir a los curanderos, avatares inconscientes de siglos de medicina y religión populares *(Ramos, 1937,* cap. «O problema psicológico de curandeirismo»).

VI. UN EJEMPLO DE PROYECCION

«Demófilo incorregible», como se autotitulaba, Machado asimiló la idiosincrasia de la creación poética popular. Uno de los resultados más elocuentes de dicha asimilación fue el famoso romance *La tierra de Alvargonzález.* Las correspondientes consideraciones teóricas de su autor, sin embargo, son confusas. No lo considera una «gesta», pues no quiso simular «arcaísmos». *La tierra de Alvargonzález* se inspira en «el pueblo» —otra vez el pueblo—, dice. En el pueblo y en la tierra, pero no en las heroicas aventuras —«gesta»— de los antiguos romances caballerescos o moriscos. Por lo tanto, es algo «nuevo»; nada contendría de «viejo». No

creemos que así lo sea. Para nosotros, este gran poema está creado bien a la antigua. Hasta su examen psicoanalítico lo demuestra.

La tierra de Alvargonzález, excepcional «romance» machadiano —es decir, romance literario—, es un ejemplo nítido de «proyección estética» de los indiscutibles folk-romances españoles, recogidos por Durán. El mismo Machado jamás negó tal influencia. Dijo textualmente: «Cierto que yo aprendí a leer en el *Romancero General* que compiló mi buen tío don Agustín Durán» *(Machado, 1940,* Prólogo a «Campos de Castilla», 1912). Lo dijo así, aunque haciendo notar que se resistía a hacer de *La tierra de Alvargonzález* un «nuevo romance viejo», o sea, un romance de hoy que fuera una imitación total de los romances populares del pasado, incluso en la temática. *La tierra de Alvargonzález* no cantaría, pues, «las heroicas gestas» de los antiguos romances caballerescos o moriscos. Sería un «romance» en cuanto a su forma, pero su fuente de inspiración sería «el pueblo». Obsérvese: de nuevo el pueblo. El pueblo y «la tierra», dice Machado. «Mis romances no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compuso y de la tierra donde se cantaron; mis romances miran a lo elemental humano, al campo de Castilla y al Libro Primero de Moisés, llamado Génesis» *(Machado, 1940:27-28).*

Me pregunto si esto es cierto: que *La tierra de Alvargonzález* no es un «nuevo romance viejo». Yo no lo veo en esta forma, aunque la mayoría de los críticos rehúsen discutir el problema o lo acepten tal como lo planteó Machado. (Véase, por ejemplo, a *Serrano Plaja, 1944:57-83).* A lo mejor, así se portaba el «costumbrismo», incipiente de la época machadiana: Machado sería un costumbrista reacio a considerarse como tal. Inmadurez de una teoría literaria en sus inicios.

Para nosotros, ningún romance moderno, ya sea popular o culto, existe con independencia de sus características de gesta. Y en *La tierra de Alvargonzález* se entrevé la gesta desde varios ángulos. Ella está presente en él cuando se confrontan el Bien y el Mal, representados el uno por el hijo menor y puro y el otro por sus dos hermanos mayores, envidiosos y malos; también en el triunfo final del Bien, con la recompensa correspondiente, y en el fracaso del Mal, con el castigo; aun en la peregrinación del hijo menor hacia tierras muy lejanas [América] y en su regreso posterior, ya hecho hombre maduro; todavía en el sueño del viejo padre, a manera de antevisión y en la realidad grotesca e inmediata que sucede a dicho

sueño; en la participación del pueblo difundiendo en cantares la leyenda del crimen ocurrido a orillas del lago..., etc.

¿Por qué puso Machado tanto empeño en afirmar que *La tierra de Alvargonzález* no es una «gesta»? ¿Cuál era su concepto de gesta? ¿Unicamente el de hazañas guerreras y heroicas con fines nacionalistas y/o imperialistas? ¿Y por qué separó las ideas de «gesta» y «pueblo» entre sí? «Mis romances no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo»... ¿Acaso no son una, y otra cosa, una sola cosa? ¿Acaso hay gesta sin pueblo que la interprete o pueblo que no haya sido un motivo de gesta? Desdichadamente, no alcanzo a comprender aquí, en su totalidad, lo que quiso decir Machado. ¿Acaso ignoraba que los romances antiguos también se inspiraban en el pueblo? Pienso que simplemente pretendió expresar su repudio a la imitación servil del arte folklórico por el arte erudito. El se «inspiraba» en los folk-romances viejos, pero no los copiaba. Por lo menos, así creyó haberlo hecho, no alcanzando a lograrlo, evidentemente, dada la imposibilidad natural que hay en tales casos. «Muy lejos estaba yo de pretender resucitar el género en su sentido tradicional. La confección de nuevos romances viejos —caballerescos o moriscos— no fue nunca de mi agrado, y toda simulación de arcaísmo me parece ridícula» *(Machado, 1940.* Prólogos a «Campos de Castilla», 1912).

Lo cierto es que *La tierra de Alvargozález* sí es un romance, pero jamás un romance singular, sin ninguna huella de gesta heroica. Su fuente motora, sin duda, es el pueblo contemporáneo de Machado, aquel con el cual Machado convivió, amando, soñando y sufriendo. Pero su *background* intelectual, sus raíces librescas por así decir, es el gran *Romancero* de Agustín Durán. Razón por la cual, más preciso hubiera sido Machado si hubiese trabajado un poco más ese prólogo, evitando los rasgos de confusión que figuran en él y borrando por inadecuada la afirmación de que «toda simulación de arcaísmo me parece ridícula». Pues no por haber cantado un suceso de la Castilla actual *La tierra de Alvargonzález* deja de ser una «simulación del arcaísmo». Posteriormente, el mismo Machado caería en contradicción al exponer sus ideas sobre «el pueblo».

En resumen, *La tierra de Alvargonzález* no es exactamente un «nuevo romance», el cual fuera diferente de los «romances viejos», pues tal diferencia no puede existir. No es sino un gran romance del género erudito, muestra temprana del «costumbrismo» o «nativismo» español en la poesía. Y Machado lo compuso por una sola razón, que es lo que importa si queremos comprender la influencia

del folklore sobre el poeta. Dicha razón la expresó en los siguientes términos: «Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía, y quise escribir un nuevo Romancero».

Si no fuese poeta, Machado hubiera sido un segundo Agustín Durán, dispuesto a recoger de modo objetivo los tesoros de la literatura oral de los poetas populares. Poeta él mismo, sin embargo, no le restaba otro camino sino interpretar el sentimiento del pueblo, en lugar de recogerlo; interpretarlo a través del don de crear por sus propias facultades. Esa fue la gestación de *La tierra de Alvargonzález* y que muy bien pudo haber dispuesto cualesquiera disquisiciones explicativas por parte del autor. En *La tierra de Alvargonzález* flota en las entrelíneas el espíritu de Durán, a los ojos del folklorista menos avisado.

Por lo demás, la confesión de que el romance le parecía «la suprema expresión de la poesía» también es emocional en cierto sentido —inmatura por así decir—, y aún algo huele a influencia de Durán. Si tal afirmación fuera el producto de profundas meditaciones, la obra poética machadiana, en su casi totalidad, tendría que estar compuesta de romances. Pues siendo Machado un gran poeta no se contentaría en trabajar con formas que no considerara «la suprema expresión de la poesía». Al afirmar tal sentencia —el romance es «la suprema expresión de la poesía»—, expresó, por lo tanto, un sentimiento hacia el romance, y no un razonamiento. Sentimiento tal vez penetrado en su espíritu durante los períodos más asequibles para ello: la niñez o la adolescencia. Niñez o adolescencia absorbida en la contemplación que le producía el *Romancero* del tío don Agustín. Por dos lados hubo de producirse dicha influencia: la voluminosidad del mencionado *Romancero* y la ascendencia moral de la simple figura de don Agustín, debido a las circunstancias de parentesco. Su «buen tío», como lo calificaba el sobrino. En esta expresión —«mi buen tío»—, pudo haberse involucrado una significación de mayor relevancia que suponemos.

Si quisiéramos insistir en que hay mucho de «viejo» en *La tierra de Alvargonzález,* bastaría comparar su título con el de «Conde Fernán González», un viejísimo romance anónimo. *(Durán, 1849,* número 704, clase I). O aun comparar el primer verso del romance machadiano —«Siendo mozo Alvargonzález»— con el comienzo de ciertos romances viejos, tales como: «Siendo del Magno Alejandro», número 502, VIII; «Siendo emperador Magencio», número 574, V; «Siendo llegada la aurora», número 1.138, VIII. Pero en donde más veo «lo viejo» incrustado en la creación de Machado, es en la temá-

tica. No se trata de un crimen «bárbaro», «regional» y «común», como han dicho algunos especialistas en la obra del gran poeta. En ese mismo error han incurrido otros críticos al juzgar al antiquísimo «Delgadina», calificándolo de argumento «brutal y repugnante» (Menéndez Pelayo, citado por *Cifuentes, 1912: 38),* o aun «repulsivo», de «intención miserable» *(Moya, 1941:421.* También *Puymaigre, 1885:254* «repugnante situation»)... Siguiendo tal modo de pensar, la mayor parte de la colectánea de Durán sería repulsiva, de intención miserable.

La trama dramática de *La tierra de Alvargonzález,* como la de todos los romances del género, tiene otra dimensión, tan natural como lo más natural que pueda haber en la vida. Es diaria —y real o imaginaria— la historia de hijos que matan al padre. Sobre todo imaginaria, en su calidad de proceso purificador y necesario. Proceso que violenta y apacigua. Todas las fases del Complejo de Edipo están presentes en este poema. EL DESEO POR LA MADRE es la codicia de los hijos mayores por la tierra; «la tierra» ha sido siempre símbolo de la madre en la mitología universal. Hasta se oye decir «Madre-Tierra». Los mayas llaman «Madre-Milpa» al maíz, producto de la tierra. *(Samayoa Chinchilla, 1950).* Los indios andinos, cuando se emborrachan, primeramente «dan de beber a la tierra», volcando al suelo una porción del vaso. (Véase, por ejemplo, *Carvalho-Neto, 1964:* «Chicha»). Alvargonzález la amaba:

Feliz vivió Alvargonzález
en el amor de su tierra.

EL AMOR Y ODIO POR EL PADRE está claro como la luz meridiana:

Mucha sangre de Caín
tiene la gente labriega,
y en el hogar campesino
armó la envidia pelea.

LA ELIMINACION DEL PADRE —violación del tabú totémico— se procesó con un hacha. Y un hacha de hierro desferida sobre el cuello. Aún más:

...cuatro puñaladas
entre el costado y el pecho

Es decir, sacrificio perfecto. En ese momento, ¿no sería el mismo poeta Antonio Machado asesinando al viejo Antonio Machado y Alva-

rez, su padre? Nada más natural, lógico, aceptable. Habría que conocer con más detalles la vida de doña Cipriana y su nuera —respectivamente, la abuela y la madre del poeta—, para completar el cuadro. De todos modos, Machado deja escapar en *La tierra de Alvargonzález* dos o tres rasgos descriptivos de Alvargonzález —en el caso, su padre imaginario—, los cuales corresponden a la descripción que él había hecho de Machado y Alvarez, su padre real.

Alvargonzález ya tiene
la adusta frente arrugada,
por la barba le platea
la sombra azul de la cara.

....
salió solo de su casa;
....
iba triste y pensativo
por la alameda dorada;

....
Tiene el padre entre las cejas
un ceño que le aborrasca
el rostro......................

¿Quién es este señor Alvargonzález de «adusta frente» y de «barba», que sale «solo» y camina «pensativo» por la «alameda»..., sino el mismísimo Machado y Alvarez, que también tenía «alta frente» y «breve mosca», y que habla «solo» y «medita» por el «jardín»...? (*Machado, Obras Completas, 1940:349.* «Sonetos», *Nuevas Canciones,* 1917-1930). No puede haber similitud inconsciente más clara. Conste que no se trata de una analogía pobre; son seis rasgos, lo que, en psicoanálisis, es todo un hallazgo. Hasta la conformación de la misma palabra «Alvargonzález» sería un proceso inconsciente de disfraz de la voz «Alvar-ez» con la intercalación del afixo disimulador «gonzal». Alvargonzález: una atrofía lingüística de Alvarez, el apellido del padre.

Eliminado el padre, los hijos asesinos poseyeron a la madre. LA POSESION DE LA MADRE, en el poema, es la posesión de la tierra, y, de manera más explícita, el cultivo de la tierra es el acto sexual propiamente dicho:

Los hijos de Alvargonzález
ya tienen majada y huerta,
campos de trigo y centeno
y prados de fina hierba...

EL GOCE POR LA MUERTE DEL PADRE no tiene límite:

Ya están las zarzas floridas
y los ciruelos blanquean;
ya las abejas doradas
liban para sus colmenas, etc.

Llegamos al clímax del proceso edípico. Comienza la bajada con EL TEMOR AL CASTIGO. Cuando todo era flores, belleza, riqueza..., una espina apuntalada en el corazón de los asesinos empezó a molestar, a sangrar por dentro: la conciencia. Y más y más, cada día, en forma de estribillo:

...el que la tierra ha labrado
no duerme bajo la tierra...

No dormía bajo la tierra quien se la había labrado. Sí, no se había enterrado al padre asesinado; lo habían tirado a una «laguna sin fondo» con «una piedra amarrada a los pies»... A los viajeros iba informándoseles de que «el que la tierra ha labrado» por allí «no duerme bajo la tierra». La noticia se explayaba. *Vox populi.* Se volvía gangrena la herida en el corazón de los asesinos. Su conciencia les desarrollaría el sentimiento de culpabilidad, mórbido remordimiento sin esperanza de paz, de un regreso hacia los tiempos felices de la vida en familia. Comenzaron las visiones atroces:

El pensamiento amarrado
tienen a un recuerdo mismo.
....
—Hermano, ¡qué mal hicimos!
....
Un hombre,
milagrosamente, ha abierto
la gruesa puerta cerrada
con doble barra de hierro.
El hombre que ha entrado tiene
el rostro del padre muerto.

Simultáneamente, vino la renuncia a los frutos del crimen:

En los sembrados crecieron
las amapolas sangrientas.

Es decir, no se cosechaban los frutos, las espigas de trigales y de avenas se pudrieron, la fruta en la huerta murió, las ovejas se enfermaron... Ya nadie cuidaba lo suyo. Entonces, abandonaron la tierra,

o sea, a la madre. La idea fija y la persecución obseviva los enredaba en las lianas de su propia maldad. Ya no habría escape posible sin el AUTOCASTIGO.

Y así llegaron los hermanos Alvargonzález al autocastigo, etapa final de dicho proceso cíclico normal y corriente. ¿Quién no se acuerda de que Edipo Rey, el hijo incestuoso, se laceró los ojos? Lo hizo en convulsiones de dolor moral, en el final de la inmortal tragedia de Sófocles:

¡Ay de mí!
¡Cómo me penetran
las punzadas de dolor
y el recuerdo de mis crímenes!
(Sófocles. Cit. por *Mullahy, 1953)*

¿Y Delgadina, ya citada? ¿Quién también será capaz de olvidarla? En la mencionada versión francesa, de Puymaigre, ella se amputa las manos. Al día siguiente, le dice a su padre:

Seigneur père, ce n'est pas sans raison; par vous je fus engendrée, vous baisiez mes mains; et les mains baisées par un père, voilá ce qu'elles méritent.
(Puymaigre, 1885:254)

Los ejemplos de los autocastigos edípicos nos proporcionarían una voluminosa antología en la historia universal de la literatura y del folklore.

Pues bien, del mismo modo los hijos de Alvargonzález, conducidos por la conciencia, llegaron también al autocastigo: única puerta que se les abría hacia la luz. Desde el fondo de sus almas en tinieblas lograron reencontarse, regresando todos al local del crimen. Se acercaron a la laguna, en «una noche húmeda, obscura y cerrada», y se tiraron al agua gritando: «¡Padre!»:

... cayeron, y el eco ¡padre!
repitió de peña en peña.

Así termina el romance de Machado. Más lógico no puede haber otro. Más antiguo, más universal, más popular ¡imposible! Aquí aún cabrían las teorías de Carl G. Jung respecto al «inconsciente colectivo». Y concluiríamos repitiendo con énfasis: ¡No! No es verdad que en este «romance nuevo» —usando la calificación dada por su mismo autor —no existan huellas de los «romances viejos». Fue una plena ilusión, pues, la de Machado, al afirmar que «muy lejos estaba» de

«pretender resucitar el género en su sentido tradicional». Quiérase o no, *La tierra de Alvargonzález* es una excelente «simulación de arcaísmo». A más de ser un camino límpido hacia la comprensión psicológica del poeta, pues en dicha creación él se autodescribe fervientemente. El «yo» y el «super-yo» de Antonio Machado figuran al desnudo en *La tierra de Alvargonzález,* más que en cualesquiera otras de sus composiciones. El análisis psicoanalítico de su obra total nos revelaría a fondo la esencia de ese poeta como individuo, es decir, como persona que fue, con sus complejos y sublimaciones, angustias e inhibiciones.

En *La tierra de Alvargonzález* no faltó siquiera la presencia del «héroe». El es el hijo menor, como siempre. Por procesos de disfraces y redisfraces, vuelve de lejos a redimir al padre asesinado por los hermanos. En términos de psicoanálisis, corresponde al lado «moral» del poeta. Lado que lucha dentro de nosotros contra el lado «no moral». Es decir: él es el «principio de la realidad» en oposición al «principio del placer». El uno, «bueno», aunque restringido y censurado; el otro, «malo», aunque placentero y libre. Por el «principio del placer», el poeta mató al padre, identificándose con sus hermanos asesinos y en ausencia u olvido del hijo menor. Cometido el atropello, el poeta se puso el ropaje del hijo menor y regresó a casa para vengar el crimen: «principio de la realidad».

Desgraciadamente, se ha creado en torno al Psicoanálisis —y aún más en torno al psicoanálisis literario y social— una especie de muro de Berlín. Obstáculo infranqueable, arriesgándose uno a ser herido. Pese a los riesgos, sigo creyendo que vale la pena saltar ese muro hacia acá o hacia allá. Ver desde ambos lados es ver mejor. Bien lo ha dicho Unamuno, al realzar el valor de la comparación: «Quien conoce un solo organismo sólo puede conocerlo por el examen comparativo de sus padres, y, en realidad, ni aun así cabe decir que lo conozca, mientras no lo compare con otros». *(Unamuno, Obras completas, 1959:VII, 488.* «Sobre el cultivo de la Demótica», 1896). El Psicoanálisis literario es un método que ayuda bastante a aclarar ciertas incógnitas. Debe ser aceptado y puesto en práctica, siempre y cuando corresponda hacerlo. No sin razón es ya considerable su bibliografía (4).

Si todos estos argumentos no fueran suficientes para demostrar cuanto de «viejo» hay en el pretendido romance «nuevo» *La tierra de*

---

(4) Véase, por ejemplo: VALLEJO NÁJERA, «Literatura y psiquiatría», 1950; PEREIRA DA SILVA, «Graciliano Ramos, ensaio crítico-psicanalítico», 1950; RAMOS GALLES, «Los personajes de Gallegos a través del Psicoanálisis», 1969; FREDO ARIAS DE LA CANAL, «Intento de psicoanálisis de Juana Inés», 1972; y otros títulos por el estilo.

Alvargonzález, nos restaría tratar el tema de un modo absolutamente contundente, llamando con la propia palabra «error» a lo que sí fue un error de Machado. Pienso en el revuelo que pueda causar. ¿No suena esto a irrespetuosa erudición? Lo cierto, sin embargo, es que nuestro magno poeta nunca estuvo exento de errores. Los cometía con frecuencia, lo que, en su caso, resulta positivo, por presentarlo más humano.

Ya Dámaso Alonso llamó la atención para dicha tendencia de Machado, cual la de cometer inexactitudes, aunque involuntarias, naturalmente. Y lo hizo bajo un subtítulo irónico y bondadoso: «Los poetas nunca mienten». Como diciendo: Machado ha mentido mucho. Una de sus mentiras: «Mi costumbre de no volver nunca sobre lo hecho y de no leer nada de cuanto escribo». Por supuesto, que es esta una mentira poética, jamás mentira auténtica, de las bajas y fingidas. «Los datos más inexactos —dice Dámaso Alonso— son los que el poeta proporciona sobre su misma persona o sobre su poesía». Y agrega: «¡mucho ojo, crédulos y probos investigadores!»

Lo importante, sin embargo, es tener en cuenta que «Machado pertenecía a otra clase de escritores»; no a la de los que nunca se corregían ante sus propios errores advertidos. Su obra es un collar de sucesivas ediciones revisadas. Valga el ejemplo de aquellos versos de 1903:

el lino en su rueca
que lenta giraba...

En 1936 adquirieron otra forma:

el huso en su rueca,
que el lino enroscaba.

¿Y por qué esto? Simplemente porque lo que gira es el huso y no la rueca y el lino se enrosca en el huso. «Es indudable —dice Dámaso—, que alguien ha llamado la atención del poeta sobre la grave equivocación cometida. Alguien ha explicado a Machado la función de la rueca y la del huso» *(Dámaso Alonso, 1953:107-117).*

CAUSAS DE LA INFLUENCIA

Esta influencia del Folklore en Antonio Machado, tal como quedó demostrada, necesariamente tuvo sus causas. Y dichas causas, a mi modo de ver, fueron las siguientes: Antonio Machado y Alvarez, Agus-

tín Durán, Antonio Machado y Núñez, y Cipriana Alvarez de Machado. En otras palabras: su familia. La familia del poeta.

Comencemos nuestra comprobación por Antonio Machado y Alvarez, el padre de Manuel y Antonio Machado. Pues él fue el factor de influencia más importante, entre los demás referidos. Factor, por otra parte, ya reconocido por numerosos críticos, de manera intuitiva. No siendo profesionales de la Ciencia del Folklore, ellos no han podido adelantar sus estudios al respecto. En efecto, todos los críticos literarios carecen de mayores informaciones sobre Machado y Alvarez, por lo que les resulta imposible precisar la influencia del padre sobre el hijo, aunque la admitan *a priori.*

Creo de utilidad, pues, detenerme sobre Machado y Alvarez, aportando a los estudios de literatura varios datos bio-bibliográficos, dispersos hasta el presente informe. Difícilmente llegarían al conocimiento de los críticos literarios, si un folklorista no se diera al trabajo de estructurarlos teniendo en vista ese objetivo.

VII. ANTONIO MACHADO Y ALVAREZ

1. *Biobibliografía*

Antonio Machado y Alvarez nació en Santiago, provincia de La Coruña, el 6 de abril de 1846, y falleció en Sevilla el 4 de febrero de 1893, a los cuarenta y siete años de edad. En 1869, en Sevilla, tomó el grado de Licenciado en Derecho y en 1871 el de Licenciado en Filosofía y Letras. Por «circunstancias que no importan para nada, y de que hago caso omiso al benévolo lector», tal como confiesa, abandonó los estudios folklóricos en 1872, dedicándose a la cátedra de Metafísica, de la Universidad de Sevilla. Siete años más tarde, sin embargo, a instancias de Francisco Rodríguez Marín, vuelve al folklore, pasando a colaborar con asiduidad en la Revista *La Enciclopedia,* de Sevilla, en la cual logró crear una «Sección de literatura popular». Desde 1879 hasta 1881 dicha «Sección» apareció con regularidad, despertando elogios de Hugo Schuchardt, en Austria y Köhler, en Alemania, entre otros. *(Machado y Alvarez, 1883:18-20.)*

El espíritu de Machado había así renacido para nuestra Ciencia, animándose a publicar sus libros, a partir de entonces. Se conocen, entre otros:

1880. *Colección de enigmas y adivinanzas en forma de diccionario.* Sevilla: Imp. de R. Baldaraque; etc. 1880, 496 pp.
1.061 adivinanzas españolas, un apéndice con algunos cuentos de

adivinanzas y un segundo apéndice con acertijos gallegos y «endevinallas catalanas, mallorquinas y valencianas», más «cosadielles» o adivinanzas asturianas y «divinetas ribagorzanas». Soluciones en orden alfabético. Notas bibliográficas. Introducción teórica sobre el concepto de adivinanza, charada, enigma y acertijo.

1881. *Colección de Cantes Flamencos.* Sevilla: Imprenta y litografía de «El Porvenir», O'Donnell, 46, 1881. También Halle, a S. Max Niemeyer-Palermo, Luigi Pedone, pp. XVIII-209.
Contiene un importante prólogo del autor sobre la naturaleza de los Cantes y una exhaustiva colección de coplas clasificadas en: soleares de tres versos, soleariyas, soleares de cuatro versos, seguiriyas gitanas, polos y cañas, martinetes, tonás y livianas, deblas y peteneras; así como una pequeña biografía del célebre cantaor de su época Silverio Franconetti y el repertorio de sus coplas más usadas. El interés de Machado y Alvarez por el tema arranca de 1871, cuando escribió un artículo con el mismo título de «Cantes flamencos», más tarde incluido en sus *Estudios sobre literatura popular,* 1884.

1883. *Poesía Popular. Post-scriptum a la obra «Cantos populares españoles (de F. R. Marín»,* Sevilla: Francisco Alvarez & Cía., Editores, 1883, 125 pp.
Indispensable volumen sobre los orígenes de la poesía popular de España y el contenido de la referida obra de Rodríguez Marín.

1884. *Estudios sobre literatura popular.* 1.ª parte. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1894, 318 pp. («Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas», Tomo V).
Reúne numerosos artículos dispersos, de diferentes épocas, muchos de ellos aparecidos en la revista *La Enciclopedia.* Entre otros: «Introducción al estudio de las canciones populares», «Carceleras», «Modismos populares», «Fonética andaluza», «Coplas refranescas», «Coplas sentenciosas», «Coplas amorosas», «Cantes flamencos», «Las adivinanzas», «Cuentos, oraciones y adivinas de Fernán-Caballero», «Analogías y semejanzas entre algunos enigmas populares, catalanes y andaluces», «Consideraciones sobre la literatura popular catalana», etc.

1904. *Artículos varios.* Madrid: Librería de Fernando Fe, 1904, 112 pp.
Libro póstumo, con la siguiente indicación: «Obras completas, Tomo I». Reúne los siguientes artículos, pero omitiendo los datos bibliográficos correspondientes: «El Rosario; Las Narices; El Diamante y el Carbón; El Bautismo de los salvajes; El Santo Estiércol; el Bu; O los médicos o los santos; La estación de los pobres; El Adán de la Tradición; El Adán de la Ciencia; A los pies de V.; Las pajaritas de papel; Cámbiame esas tres motas; La aguja; El aventador; y El Poeta Juan del Campo». Como se puede ver, ninguno de estos artículos figura en la relación que refiero a continuación. Es posible, pues, que no se trate propiamente de «Artículos sueltos», como tituló el organizador anónimo de esta colección, sino de «artículos

inéditos». Es decir, manuscritos hallados entre los papeles de Machado. Si bien dicho volumen constituye un homenaje a la memoria de Machado y Alvarez, es una pena que haya sido dado a luz en forma tan precaria. De ningún modo debió haber llevado la indicación de «Obras completas, Tomo I».

A más de estos libros, son artículos y folletos sustanciales:

1879. «Fernán Caballero. Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares o infantiles». Sevilla: *La Enciclopedia,* núm. 61, época I, 15 de marzo de 1879; núm. 5, época II, 15 de mayo de 1879.

1881. «El Folk-Lore Español. Sociedad para la recopilación y estudio del saber y de las tradiciones populares. Bases». Sevilla: 3 de noviembre de 1881. Transcripto en *El Folklore Andaluz.* Sevilla: Francisco Alvarez y Cía. Editores, 1883, pp. 501-503.
Las nueve bases que Machado creyó fueran indispensables para la «formación de un gran Centro Nacional» de Folklore.

1881. «Circular del Folk-Lore Andaluz dirigida a las provincias andaluzas». Sevilla: 15 de diciembre de 1881. Transcripto en *El Folk-Lore Andaluz.* Sevilla: Francisco Alvarez y Cía., Editores, 1883, pp. 503-505.
Carta a las ocho provincias andaluzas, invitándolas a colaborar con la Sociedad del Folk-Lore Andaluz.

1881. «Titín. Estudio sobre el lenguaje de los niños». Traducido al inglés: «Titin. A Study of Child language». *Philological Society* (5).

1881. «Cuentos populares de la alta Bretaña». Reseña crítica a esa obra de Sébillot. Madrid: *Revista Ilustrada de Madrid,* núm. 30.

1882. «Memoria. Leída en la Junta General celebrada por la Sociedad Folklore Andaluz, el día 30 de abril de 1882». Transcripto en *El Folk-Lore Andaluz.* Sevilla: Francisco Alvarez y Cía. Editores, 1883, pp. 506-511.
Sobre la voz «Folk-Lore» y el concepto de esta ciencia.

1882. *Juego de San Miguel y el Diablo* (6).

1882. *Juego de la Cuerda,* 7 de julio de 1882 (7).

1882. *Juego de la Rueda,* 14 de agosto de 1882 (8).

1882. «Carta al distinguido poeta sevillano señor D. Luis Montoto y Rautenstrauch». *El Folk-Lore Andaluz.* Sevilla: Francisco Alvarez y Cía. Editores, 1882-1883, pp. 93-94.

---

(5) Según referencia de Sama, 1893.
(6) Según Guichot y Sierra, 1922:175.
(7) Ibíd.
(8) Ibíd.

Contestación a la carta que le fue dirigida por Luis Montoto (*El Folk-Lore Andaluz*: 1882-1883, pp. 89-92) sobre el poeta popular Sr. Manuel Balmaseda.

1882. «Introducción». In *El Folk-Lore Andaluz*. Sevilla: Francisco Alvarez y Compañía. Editores, 1882-1883, 523 pp. Véase pp. 1-8.
Origen de la palabra «Folk-Lore» y concepto de esta ciencia. Folklore e Historia. La Sociedad del Folklore Andaluz.

1882-1883. «Juegos Infantiles Españoles». *El Folk-Lore Andaluz*. Sevilla: Francisco Alvarez y Cía. Editores, 1882-1883, 523 pp. Véase páginas 158-171.
La ciencia del Folklore. Los juegos y canciones infantiles. Ejemplos: «El pon-pon», «Las tortitas», «Este puso un huevo», etc.

1882-1883. «Libros y artículos de Folk-Lore publicado por nuestros socios honorarios. Cuentos». El *Folk-Lore Andaluz*. Sevilla: Francisco Alvarez y Cía. Editores, 1882-1883, pp. 51-52.
Relación bibliográfica de obras sobre el cuento popular aparecidas por aquellos años y firmadas por los socios honorarios de la Sociedad del Folklore Andaluz.

1882-1883. «Mapa topográfico-tradicional de la provincia de Sevilla. Interrogatorio». *El Folk-Lore Andaluz*. Sevilla: Francisco Alvarez y Cía. Editores, 1882-1883, pp. 511-512.
Este mapa fue publicado por primera vez en abril de 1882 según *Guichot y Sierra, 1922:182.*

1882-1883. «Mapa topográfico-tradicional». *El Folk-Lore Andaluz*. Sevilla: Francisco Alvarez y Cía. Editores, 1882-1883, pp. 9-13 (bis).
Teoría del mapa-topográfico tradicional e indicación de quienes podrían llevarlo a cabo.

1882-1883. «La niña de los ojos negros. Juego infantil». *El Folk-Lore Andaluz*. Sevilla: Francisco Alvarez y Cía. Editores, 1882-1883, 523 pp. Véase pp. 217-220.
«Fiel y literal versión del juego tal como lo he recibido.»

1882-1883. «Los pregones. Carta al Sr. D. José Pitré». *El Folk-Lore Andaluz*. Sevilla: Francisco Alvarez y Cía. Editores, 1882-1883, 523 pp. Véase páginas 247-255.
Concepto y ejemplos de pregones. Clasificación.

1882-1883. «Miscelánea I». *El Folk-Lore Andaluz*. Sevilla: Francisco Alvarez y Cía. Editores, 1882-1883, 523 pp. Véase pp. 40-48.
Colección de hechos folklóricos desarticulados: Romance cantado. Oración de San Antonio. Buenaventura. Pregón del afilador. Sevillanas nuevas. Pregón de un vendedor de aceitunas. Pregón de un chochero. Cuento. Traba-lenguas. Coplas. Los sombreritos. Pregón de Vicentito el florero.

1882-1883. «Miscelánea II». *El Folk-Lore Andaluz.* Sevilla: Francisco Alvarez y Cía. Editores, 1882-1883, 523 pp. Véase pp. 76-85.
Romance cantado. El número 3. Nombre de sitios. Oraciones.

1882-1883. «Miscelánea IV». *El Folk-Lore Andaluz.* Sevilla: Francisco Alvarez y Cía. Editores, 1882-1883, 523 pp. Véase pp. 481-499.
Origen de los nombres Yerba-buena y Mejorana. Recuerdos a los muertos. Piropos. Una comparación popular. Exorcismo. Ocurrencia. Dichos. Coplas. Tradiciones. Frases hechas. La salve de los presos. Geografía física en coplas. Dictados tópicos. Pregones. Nombres de sitios.

1882-1883. «Supersticiones populares francesas. La yerba que extravía». *El Folk-Lore Andaluz.* Sevilla: Francisco Alvarez y Cía. Editores, 1882-1883, 523 pp. Véase pp. 453-457.
Yerbas buenas y yerbas malas. El trébol de cuatro hojas. Otras.

1883. *Titín y las primeras oraciones.* (Traducción al alemán por Schuchardt, al italiano por Pitré, al francés por Cuervo, al portugués por Leite, al inglés por Gregor) (9).

1883. «Cuestionario para el acopio de materiales del pueblo castellano». Madrid: *El Globo,* 3 de noviembre de 1883 (10).

1883 (?). «Interrogatorio para el mapa topográfico-tradicional de Castilla» (11).

1884. «Cuentos Populares Españoles». In *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas,* Tomo I. Madrid: Libería de Fernando Fe, 1884, 303 pp. Véase pp. 101-195.
Doce cuentos populares coleccionados y publicados por Machado y Alvarez, pero recogidos por D. Th. H. Moore en Chile, Alejandro Guichot y Sierra en Sevilla, Sergio Hernández en Extremadura, y Cipriana Alvarez de Machado en Huelva. No hay ninguno recogido por el mismo Machado. La razón del título es simplemente «porque están escritos en idioma español; y no por otra causa». De ahí que de los 12 cuentos, 5 son de Chile, no debiendo los chilenos olvidar el hecho cuando se escriba la historia del folklore chileno. Si bien en el subtítulo Machado especifique estar estos cuentos «anotados y comparados con los de otras colecciones de Portugal, Italia y Francia», dichas comparaciones no figuran en el tomo. Tampoco las «concordancias», «notas» y «observaciones» anunciadas en las «advertencias preliminares».

1884. «Introducción» a la Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas. In *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas.* Tomo I. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1884, 303 pp. Véase pp. IV-XIII.

(9) Según Guichot y Sierra, 1922:175.
(10) Según Guichot y Sierra, 1922:182.
(11) Según Guichot y Sierra, 1922:182.

Noticia sobre las «Bases del Folk-Lore Español» (publicado en Sevilla, 3 de noviembre de 1881) y la fundación de las sociedades del *Folk-Lore Andaluz* (29 de noviembre de 1881) y *Folk-Lore Extremeño* (11 de junio de 1882). También informa sobre la revista *Folk-Lore Béltico-Extremeño,* órgano de las dos mencionadas sociedades (12). Fines de la «Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas». «Nuestra *Biblioteca,* pues, viene a responder a una necesidad verdaderamente sentida, y está llamada a ser en España, dentro de límites reducidos y modestos, lo que son para Portugal, Italia, Francia e Inglaterra, respectivamente las *Bibliotecas* de Coelho, Consiglieri-Pedroso y Leite de Vasconcellos, la *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliani* del insigne Pitré, la titulada *Les literatures populaires de toutes les nations,* que editan en París los señores Maisonneuve et Cie., y las publicaciones de la *Folk-Lore Society,* creada en Londres el año 1878». Véase el largo comentario que sobre dicha fuente escribió *Guichot y Sierra, 1922: 165-167.*

1885. «Analogía entre algunas cántigas gallegas y otras coplas andaluzas, castellanas y catalanas». In José PEREZ BALLESTEROS. *Cancionero Popular Gallego.* Tomo I. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1885 («Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas», vol. VII).
Sin duda, uno de los primeros ensayos de folklore comparado publicado en España.

1885. «Breves indicaciones acerca del significado y alcance del término 'Folk-Lore'». Madrid: *Revista de España,* 25 de enero de 1885, tomo CII, núm. 406, 1885, pp. 195-207.

1885. «El Folk-Lore del Niño. Juegos infantiles». Madrid: *Revista de España,* tomo CV, núm. 417, 1885, pp. 82-104.

1886. «El Folk-Lore del niño. Juegos de niños de ambos sexos». Madrid: *Revista de España,* tomo CXI, núm. 442, 1886, pp. 260-281.

? «El ahorcado a lo divino». *Revista mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla.* Se hizo tirada aparte (13).

? «El garbancito». Sevilla: *La Enciclopedia,* núm. 20, 4.º año, pp. 622 y ss.
Cuentos hispano-luso-italianos, J. Leite de Vanconcellos los compara con otras versiones portuguesas que publica en su artículo «Costumes populares hispano-portuguezes». Sevilla: *El Folk-Lore Andaluz,* Francisco Alvarez y Cía. Editores, 1882-1883, pp. 208-215.

? «El médico bonito». Sevilla: *Revista mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla.* Se hizo tirada aparte (14).

(12) Más tarde, Alejandro Guichot y Sierra habría de fundar el «Boletín Folklórico Español», el mismo que con las dos revistas mencionadas conforma el grupo básico de las primeras publicaciones periódicas españolas sobre Folklore, en el siglo pasado.

(13) Según Sendras y Burín, 1892:282.

(14) Ibíd.

La obra folklórica de Antonio Machado y Alvarez no se reduce a los mencionados títulos. La revista *El Folk-Lore Andaluz* aún trae las valiosas reseñas que él preparó sobre importantes obras de la época firmadas por Pitré, Rolland, Leite de Vasconcellos, Pelay Briz, Cosquin y otros. Y también sus reseñas de Revistas. Guichot y Sierra, por otra parte, informa que desde octubre de 1883 hasta el año 1886, Machado publicó numerosos trabajos en los diarios *El Progreso, El Globo, El Día, El Liberal, El Imparcial* y *La Epoca;* aún en la *Revista de España,* en La *América,* en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* (15) y en *El Folklore Frexnense* (enero 1883-diciembre 1883) *(Guichot y Sierra, 1922:181, 189.* Sin duda, basado *en Sendras* y *Burín, 1892: 290).* También en el *Ilustr. Esp.*, según Cejador y Frauca. *(Cejador y Frauca, 1918: tomo IX, 329).* Valioso es el aporte de Cejador en haber descubierto un segundo pseudónimo de Machado: a más de «Demófilo», el de «Lorenzo de Madrid». Curioso fenómeno en la historia del folklore español: la costumbre de los pseudónimos. Sin duda, debido a cierto temor y vergüenza en escribir sobre temas todavía considerados tontos en aquellas primeras épocas. En *El Folk-Lore Andaluz,* por ejemplo, figuran «Micrófilo», «Pomophilo» y otros más.

A cada rato, en nuestras lecturas nos encontramos con más referencias a trabajos folklóricos sueltos de Machado y Alvarez. Rodrigo Sanjurjo informa que «él escribió numerosos artículos» en la *Revista mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias, de Sevilla* (Seis tomos: 1869-1874) fundada por el propio Machado y Alvarez. *(Sanjurjo e Izquierdo, 1882-883:36.* Véase también *Sendras y Burín, 1892:282).* Joaquín Sama afirma haber 18 artículos machadianos bajo el sello de *Biblioteca Andaluza.*

Urge reunir este material esparcido y darle forma orgánica en honor a España, en provecho de la Ciencia del Folklore y en recuerdo a Antonio Machado y Alvarez. Nos hemos referido ya a la tentativa infructuosa de aquel organizador anónimo que en 1904 trató de sacar a luz las «Obras Completas» de Machado y Alvarez, con un «Tomo I», titulado «Artículos varios». Tentativa tan sin fortuna que hasta don Alejandro Guichot y Sierra ignoró su existencia. Quien se encargue de elaborar una auténtica colección de las Obras Completas machadianas deberá hacerlo con amplio criterio académico y bibliográfico, partiendo de la estaca zero. Es tarea que sueño con emprender algún día, partiendo del presente manojo de fuentes. Mucho material, sin embargo, se habrá perdido, tomando en cuenta la referida declaración

(15) Según Joaquín Sama, 1893, son cerca de 30 los artículos de Machado que figuran en el «Boletín de la Institución Libre de Enseñanza», en los tomos de los años 1882 al 1887.

testimonial de Guichot y Sierra, según la cual, al morir Machado, sus hijos no pudieron «atender a la conservación de lo que reunió su padre», perdiéndose «totalmente los libros y los datos que del señor Machado y Alvarez quedaron en Madrid». *(Guichot y Sierra, 1922:239).* Sin duda, en esa pérdida se encontrarían estudios inéditos como aquel *Los Corrales de vecinos,* anunciado por el mismo Machado y el cual trataba de «costumbres populares» del pueblo andaluz. *(Machado y Alvarez, 1882:492,* «Miscelánea IV.)

Machado y Alvarez no se limitó a escribir y publicar sus propios trabajos. Tradujo al español *El Maldito* (16); la *Historia de los musulmanes en España,* por Dozy, 1878; la *Antropología,* de Eduardo B. Tylor, Madrid, 1888; y la *Medicina Popular,* de Guillermo Jorge Black, Madrid, 1888; a estas dos últimas enriqueciéndolas con notas y/o apéndices. A más de libros, Machado también tradujo artículos, como el «Ensayo de Cuestionario para recoger las tradiciones, costumbres y leyendas populares», Sevilla: *El Folk-Lore Andaluz,* 1882-1883, pp. 29-35).

Ya en 1881, fundada en Sevilla la Sociedad de Folklore Andaluz, «origen y núcleo del Folklore español», según Hoyos Sainz. (Véase *Aranzadi, 1917:205).* De dicha Sociedad saldrían las investigaciones que conformarían, a partir de 1883, la «Biblioteca de las tradiciones populares españolas», con autores hoy tan renombrados como Alejandro Guichot y Sierra, Eugenio Olavarría y Huarte, Sergio Hernández de Soto, Emilia Pardo Bazán y José Pérez Ballesteros, entre otros. La llama encendida habría de extenderse por casi toda España, sobre todo Galicia y Asturias *(Aranzadi, 1917:201).* Unamuno sería testigo; el día 4 de diciembre de 1896 pronunciaba una conferencia en la Sección de Ciencias Históricas del Ateneo de Sevilla, especialmente acerca del folklore, titulada «Sobre el Cultivo de la Demótica». A más de exponer acertadísimos conceptos, reconocía que «en esta región sevillana» es «donde se inició en España la abnegada labor de la investigación demotística» *(Unamuno, 1959:492).* Machado y Alvarez —asevera Hoyos Sainz, en 1917— fue, sin duda, el «creador de estos estudios en España» (In *Aranzadi, 1917:201).* Treinta años más tarde —o sea, en 1947—, Hoyos Sainz volvía a reafirmar dichos conceptos «por debida justicia» al «entusiasta y cultísimo don Antonio Machado y Alvarez» *(Hoyos Sainz, 1947:9).* En otras palabras, Machado y Alvarez fue el «Fundador del Folklore Español», según la expresión de Alejandro Guichot y Sierra, en 1884 *(Guichot y Sierra, 1884:7).* Treinta y ocho años después —en 1922—, Guichot y Sierra también ratificaría sus juicios, dedicando la famosa *Noticia Histórica del Folklore* «a la

---

(16) «El Maldito», por...?. Según referencia de Joaquín Sama, 1893.

memoria del benemérito fundador del Folklore Español» y en ella estudiándolo en páginas hoy fundamentales para el conocimiento biobibliográfico del gran pionero. *(Guichot y Sierra, 1922:161-167, 206-207 y otras)*. De un modo general, ya no se discute, pues, el derecho conquistado por Antonio Machado y Alvarez al título de precursor de los precursores. Incluso autores de nuestros días lo reconocen (17). Que sepamos, el único disidente es Joaquín María de Navascués, quien, en 1931, publicó acérrima e injusta crítica a Guichot y Sierra, acusándolo de haber escrito una «historia subjetiva» del folklore español, debido a su amistad con Machado. Para Navascués, Guichot fue parcial, mientras que «lo único que se puede alabar a Machado» es haber sido «el introductor del término Folklore en España». Evidente error. *El Folklore Español, Boceto histórico,* de Navascués, es una obra mal concebida. Arranca de la clásica confusión entre folklore y proyección estética, hoy superada. Navascués tomó por «folklore» muchas contribuciones de «proyección estética» anteriores a 1881. Equivocado, fácil le fue negar valor a la obra de Machado y Alvarez. Llegó al extremo de preguntarse, irónico o en verdadera ignorancia: «Pues hoy, del *primer folklorista español,* ¿qué obras maestras podemos presentar?» *(Navascués, 1931)*. Su estudio es útil en cuanto contribución al conocimiento de los orígenes de la proyección estética del folklore español. Diría más: fundamental. Pero en cuanto a lo demás, cero. Cero por su tono polémico —no académico—, y su tentativa penosa de menoscabar el brillo de Machado y Alvarez.

Puesto que huiría a mi propósito, en este trabajo, transcribir más conceptos sobre «el fundador del Folklore español», me limito a indicar referencias que aún no citamos:

Francisco RODRIGUEZ MARIN. *La copla. Bosquejo de un estudio folklórico.* Conferencia leída en la fiesta de «La Copla», que celebró el Ateneo de Madrid el día 6 de abril de 1910. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, 1910, 58 pp.

Julio CEJADOR Y FRAUCA. *Historia de la Lengua y Literatura Castellana.* Tomo IX. Madrid: Tip. de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1918, 528 pp. Véase pp. 329-330.

SBARBI. «Colección de cantes flamencos». *El Averiguador Universal,* 30 de septiembre de 1881. Algunos trozos sobre Machado y Alvarez se hallan transcriptos en *El Folk-Lore Andaluz.* Sevilla: Francisco Alvarez y Cía. Editores, 1882-1883, pp. 58-59.

---

(17) Véase, por ejemplo, «Gómez-Tabanera, 1968». No sólo Gómez como aun José María de Cossío reafirman, en dicho libro, su pleno reconocimiento a Machado y Alvarez.

Pese a una carrera tan brillante, aunque corta, el fin de Antonio Machado y Alvarez fue muy triste, y aún más los resultados de sus ingentes esfuerzos. Lo atestigua Sendras y Burín:

> En 1886 —escribe—, Machado «cesa en absoluto en sus trabajos folklóricos (...) desalentado y triste por el fracaso de su noble empeño, habiendo consumido en aquella hermosa obra el dinero y la salud, y necesitando dedicar su actividad a otra cosa, que aunque no le produjese gloria le rindiese provecho para sostener a su numerosa familia». Y agrega: «Y como si aquel edificio hubiese estado sostenido únicamente por él, van desapareciendo poco a poco todas las Sociedades, hasta el extremo de apenas quedar rastro de aquel fecundo y robustísimo movimiento (...). ¡Qué triste, qué desconsolador es esto! Y en tanto que aquí han quedado paralizados todos los trabajos, la idea ha dado sus frutos en Francia (1883), en Italia (1884), en los Estados Unidos y, en otros países; y accediendo a una antigua invitación de Machado se ha celebrado en 1890 el primer Congreso de Folklore en París y está próximo a celebrarse el de Londres»... *(Sendras y Burin, 1892:290)*.

Tales observaciones de Antonio Sendras y Burín, en 1892, fueron reafirmadas por Manuel Machado, mucho más tarde, en 1946, en el prólogo a la edición argentina de los *Cantes Flamencos.* Lamentando la muerte de su padre, habría de agregar que, desde entonces, «no menos de cincuenta años lleva el folklore español en una especie de colapso» *(Machado, 1947,* «Acotación Preliminar»). Esto quizá por haber sido corto e intenso el brillo de Machado y Alvarez; un decenio únicamente, de 1880 a 1890. Con su muerte en 1893, nadie pudo sobrepasarlo, aunque en el Folklore sonaran nombres muy famosos, como el de Ramón Menéndez Pidal.

No sólo Manuel Machado piensa así. En 1912, Rodolfo Lenz, en Chile, también deploraba el mal estado del Folklore español, después de la muerte del gran pionero. «Los pueblos de lengua española se han quedado dormidos» —escribía Lenz, agregando:— «¡un hecho por demás triste!»

> Me pregunto en vano ¿por qué se han desalentado esos campeones del folklore español, por qué han sido tan escasa la cosecha posterior, después de un comienzo tan brillante? No veo la razón. *(Lenz, 1912:21-23, 148-149)*.

A más de Sendras y Burín, Lenz y Manuel Machado, muchos otros siguen deplorando la situación actual del folklore español. José Manuel Gómez-Tabanera, en 1968, señaló los siguientes hechos concretos, res-

ponsables por este estado de cosas: *a)* método «a la vieja usanza»; *b)* inexistencia de cátedras de folklore en las Universidades de España; *c)* imposibilidad de formar un equipo de folkloristas capaz de redactar un manual del folklore hispánico, y *d)* inexistencia de una bibliografía del folklore español. Esto es lo que ocurre, dice Gómez-Tabanera, pese a que sí nos faltan «dilectos cultivadores» aislados. Y concluye: «Pero reconozcamos que las cosas no pueden seguir hasta ahora en un país como el nuestro, que fue de los artífices de la ciencia folklórica europea. Es indudable que hemos de salir de nuestro inmovilismo de medio lustro» *(Gómez-Tabanera, 1968:23-24).*

Estas observaciones de Gómez-Tabanera son pertinentes y oportunas, y no admiten lamentaciones pesimistas; muy al contrario, señalan directrices futuras. Mis impresiones personales corroboran sus puntos de vista, ampliándolos. Diría, en otras palabras, que no hay pobreza de fuentes en el folklore español, sino un cierto desorden bibliográfico, lo que lo incapacita para una enseñanza universitaria continua y progresiva, de la cual surgieran nuevos profesores e investigadores, y, en consecuencia, la reestructuración de la Sociedad del Folklore Español, organismo fundamental para el intercambio y la motivación. ¿Urgentes medidas? Por supuesto que sí.

2. *Presencia de Antonio Machado y Alvarez en Antonio Machado*

No es suficiente saber, por el conocimiento de datos bio-bibliográficos, que el viejo Antonio Machado y Alvarez fue un auténtico folklorista, para que se pueda afirmar que él constituyó una de las causas de la influencia de la Ciencia del Folklore en Antonio Machado. Es indispensable comprobar la existencia de un efectivo eslabón espiritual entre ambos. Y esto también es posible hacerlo de modo concreto, lejos de remotas hipótesis. Basta superponer la obra de uno sobre la del otro y se hallarán extrañas coincidencias. Nítidas enseñanzas del padre-maestro, en el caso, puesto que no me atrevería a hablar de plagios cometidos por el hijo.

Comencemos por la concepción «dinámica» del Folklore, en otras palabras, por el folklore considerado como «cultura viva y creadora», según el poeta. A más de lo que hemos demostrado, que dicho pensamiento no era ajeno a los folkloristas españoles contemporáneos del poeta Machado, se lo vamos a hallar, con incandescente claridad, en el viejo Machado y Alvarez, como cuando éste desarrolla sus criterios de «elemento estático» o pasivo («tradicional») y «elemento *dinámi-*

co» o activo («viviente»), asegurando que ambos elementos son partes constitutivas del Folklore *(Machado y Alvarez, 1885:206)* (18).

Acerca del binomio pueblo-hombre, recuérdese que el poeta sostuvo, en 1936, que lo que se debe buscar en cada «pueblo» es «el hombre». Pues bien, ya en 1884, su padre planteaba con razonamientos idénticos este mismo problema:

> ¿Pero qué es el pueblo para mí? ¿Es como pudo serlo en otro tiempo una personalidad mayor en la humanidad que no come ni bebe, ni cava, ni suda, y desprovista de todas las imperfecciones de la vil materia, tiene, sin embargo, el privilegio de pensar, sentir y querer como esos seres angélicos y beatíficos, todo espíritu, en que creen aún los que siguen siendo mentalmente contemporáneos del reno y del mamouth y del *elephas primigenius?* No, en modo alguno. El pueblo para mí no es un nuevo ídolo en cuyas aras he de quemar incienso como los palaciegos ante sus monarcas, o los creyentes ante sus santos de madera. El pueblo es para mí el nombre con que pomposamente bautizamos una de nuestras ignorancias que sólo la ciencia conseguirá disipar. En tal concepto, el pueblo es la nebulosa, y empleo únicamente esta frase como medio de hacerme entender, de que se desprenden por diferencias inapreciables esos astros que se llaman individuos. El pueblo es la tierra sobre la cual crece la planta que la tapiza de verdura, el animal que se nutre de la planta, el llamado *homo sapiens* que subyuga al animal, y el verdadero *hombre*, ser hoy en formación, que redimiendo a aquellos en lo posible, va arrancando a la Naturaleza esos secretos, sólo a los sabios confiados, únicos que pueden romper las innumerables cadenas que hoy nos esclavizan. *(Machado y Alvarez, 1884 a, pp. X-XI).*

Aun antes mismo de 1884 —en 1883—, Machado y Alvarez se había puesto a desarrollar dicho razonamiento relativo al binomio «pueblo-individuo», en su *Poesía Popular (Machado y Alvarez, 1883:39 y 48-52).*

Desde este punto de vista, le faltó sólo un paso para considerar que la historia de un pueblo debe ser buscada en el conocimiento de su folklore:

> ¿Queréis conocer la historia de un pueblo? Ved sus romances. ¿Aspiráis a saber de lo que es capaz? Estudiad sus cantares *(Machado y Alvarez, 1884 a, p. 6.* «Introducción al estudio de las canciones populares», 1869).

Machado y Alvarez insistiría muchas veces sobre dicho pensamiento, formulado en 1869, volviéndolo a formular en 1882, por ejemplo, en los siguientes términos:

---

(18) Véanse a propósito las consideraciones de A. Guichot y Sierra, 1922:184.

Análoga nuestra sociedad a la inglesa, por el objeto principal que persigue, diferénciase, no obstante, de ésta por su carácter y tendencias: la sociedad española considera los materiales que va a recoger como elementos indispensables para la reconstrucción científica de la historia patria, no escrita hasta ahora más que en su parte más externa y política... En este sentido es una institución de interés verdaderamente nacional... *(Machado y Alvarez, 1882 a, pp. 6-7.* «Introducción»).

¿Quién no ve en dicha concepción de Machado y Alvarez, formulada en 1869 y 1882, las raíces de la de Machado hijo, medio siglo más tarde, cuando dijo éste que «el hombre lleva la historia dentro de sí»? El trasplante es evidente.

El tema de las relaciones entre el Folklore y la Historia es inagotable. En 1883 —según Guichot y Sierra—, Manuel Sales y Ferré publicaba el tomo I de su *Compendio de Historia Universal* admitiendo el Saber Popular entre «las fuentes de conocimiento histórico». Coincidía así —observa Guichot—, con la opinión de otro catedrático de Historia, el señor Consiglieri Pedroso, en 1880. *(Guichot y Sierra, 1922: 173).* Ya en 1896 era Unamuno quien, en la propia Sevilla de Machado y Alvarez repetía la idea del precursor del Folklore español, en estos términos:

La honda vida de los pueblos, su vida íntima, antes hay que ir a buscarla en las leyendas que a los cronicones. (...) ¡El mito! El mito es mil veces más verdadero que el personaje histórico, y no pocas, cuando se forma ya aquél en vida de éste, le guía, le domina, le dirige. *(Unamuno, 1959:482-483.* «Sobre el cultivo de la demótica», 1896).

Así formulado su concepto de «pueblo», el paso inmediato del viejo Machado fue el de valorarlo. He aquí algunos rasgos de dicha valoración, los mismos que el hijo repetiría medio siglo más tarde. «Mi amor al pueblo» —escribe Machado padre— es «más grande hoy, que cuando escribí el primero de estos artículos». Creía amar al pueblo «como un buen hijo a su madre» *(Machado y Alvarez, 1884 a, páginas X-XI).* Consideraba que todos deberíamos aprender con el pueblo. Porque en él, también hay belleza.

No es sólo un deber lo que a estudiar las obras artísticas del pueblo nos impulsa; no es tampoco puro entusiasmo por las cosas propias lo que a ello nos mueve: es también nuestra íntima convicción de que la belleza no se encuentra vinculada en clase determinada y cierta, antes bien a todos pertenece, como el aire que respiramos y la luz con que vemos. Y así, no es únicamente

patrimonio del erudito, como no es exclusivo patrimonio del sabio la verdad. Dios concedió una y otra a todos, y pensar lo contrario sería, sobre irracional, profundamente irreligioso. ¿Por qué, pues, entonces no recurrir a esa inagotable fuente de poesía donde se inspiraron Lope de Vega y Calderón y el inmortal Cervantes? ¿Por qué desdeñar las *bellezas de nuestra propia casa,* que en forma de cantares, cuentos, romances, leyendas y tradiciones por todas partes se nos ofrecen, revelando nuestra índole propia y peculiar, para ilustración del historiador, enseñanza del crítico, educación del artista y acaso también como de oportuna advertencia al hombre político?... *(Machado y Alvarez, 1884 a, p. 3).*

El viejo Machado y Alvarez insistiría en que «las creaciones del pueblo» no son «en nada inferiores, a nuestro juicio, a las del poeta erudito, cuya misión consiste sólo en tallar el diamante que la riquísima tierra le ofrece en sus entrañas». «Agrega: «¿Es, por ventura, más sorprendente y maravilloso —nos atreveríamos a preguntar— el pulimento que da el joyero al diamante, que la obra de la naturaleza, cuyo misterioso y sublime trabajo escapa a nuestra vista, burlando nuestros afanes?» *(Machado y Alvarez, 1884 a, p. 7).* Ejemplificando, el famoso folklorista tomó el canto IV del *Diablo mundo,* de Espronceda:

Una mujer dormida sobre un lecho
Riquísimo allí está, los brazos fuera,
Palpítale desnudo el blanco pecho,
Vaga suelta su negra cabellera.

....

Y duerme ahora y su entreabierta boca,
Donde entre rosas se entrevé el marfil,
Suspira, del afán que la sofoca,
Fuego que el corazón lanza al latir.

Y luego lo comparó con este cantar popular:

Una alcarraza en tu casa,
Chiquilla, quisiera ser,
Para besarte en los labios
Cuando fueras a beber.

Concluyendo que «infinitamente superior es el cantar, en gracia, espiritualidad y ternura». ¿Por qué? He aquí sus razones:

En forma de alcarraza —escribe Machado y Alvarez—, podrá el amante besar a su amada, sin mancillarla ni ofender su pudor; *delicadeza de primer orden,* que, aunque no pensada, no por

eso deja de estar contenida en la copla. Por otra parte, la *frescura* del agua, el *ansia* de la sed, lo *árabe* de la alcarraza y lo *sombrío* y *apartado* del lugar donde suelen éstas conservarse lo bien escogido del momento y la natural *sorpresa* de la doncella, si encontrara en vez del agua que mitigase su sed, los labios de su amante que la encendiesen, tienen un ligerísimo tinte de lascivia, mucho más encantador que la mórbida desnudez de aquella mujer tendida sobre un lecho, con la boca entreabierta, dejando escapar el fuego de su corazón, cuyo cuadro sólo puede inspirar atropelladores movimientos de lujuria, sea la que se quiera la galanura de la forma con que esté expresado el pensamiento. *(Machado y Alvarez, 1884 a, pp. 10-12).*

¿No hemos visto que el mismo procedimiento fue seguido por Machado el poeta? Recuérdese cuando él tomó un verso calderoniano y lo comparó con uno popular, de tema correspodiente. Machado hijo disminuía así a Calderón frente a la creación popular, al igual que Machado padre reduciendo los méritos de Espronceda, en idénticas circunstancias. ¿Quién no ve en la puesta en práctica de este método la influencia directa del primer Machado sobre el segundo?

Los ejemplos no son escasos. Cubren por lo menos catorce años de la obra de Machado y Alvarez, desde el referido artículo de 1869 hasta la *Poesía Popular,* de 1883. En «Modismos Populares», artículo de 1870, evaluó la siguiente copla:

Por donde quiera que voy
Parece que te voy viendo;
Son las sombras del querer
Que me vienen persiguiendo.

«Con justicia —dice el folklorista—, pudiéramos considerarla como uno de los mejores cantares andaluces», puesto que «en ella no hay palabra de más ni de menos; cada verbo, cada tiempo empleados contribuyen a realzar su mérito». Y agrega, absolutamente convencido: «Acaso no lograran aventajarla en propiedad, delicadeza y vigor nuestros poetas eruditos» *(Machado y Alvarez, 1884 a:29-30.* «Modismos populares», 1870). En 1883, en el referido *Poesía Popular* volvía al tema, discutiendo el siguiente cantar erudito de un tal señor Aguilera:

En tu escalera mañana
He de poner un letrero
Con seis palabras que digan
«Por aquí se sube al cielo».

Luego transcribe la versión popular de dicho cantar:

En la puerta de tu casa
He de poner un letrero
Con letras de oro que digan
«Por aquí se sube al cielo».

Objetivo: demostrar que hay más belleza en los versos «En la puerta de tu casa» y «Con letras de oro que digan», que «En tu escalera mañana» y «Con seis palabras que digan». En la opinión de Rodríguez Marín, el cantar en cuestión había ganado mucho al ser prohijado y enmendado por el pueblo». Machado y Alvarez lo endosó plenamente: «La nota de mi amigo constituye una verdadera lección sobre este difícil punto» *(Machado y Alvarez, 1883:67-69).* No satisfecho, da otro ejemplo, con otra copla del ya citado poeta Aguilera:

El día que tú naciste
Cayó un pedazo de cielo.
Cuando mueras y allá subas
Se tapará el agujero.

Difiere la versión popular correspondiente, para mejor:

El día que tú naciste
Cayó un pedazo de cielo;
Hasta que tú no te mueras
No se tapa el agujero.

«Cuando mueras y allá subas» —dice Machado—, es «un verso verdaderamente horripilante», mientras que «Hasta que tú no te mueras» es un verso «que contiene una delicadeza de primer orden». Concluye, insistente: «La lección que aquí da el pueblo al poeta erudito es, más que de metrificación, de verdadera estética» *(Machado y Alvarez, 1883:68-70).*

Hasta aquella afirmación equívoca del poeta —«mi folklore no ha traspuesto las fronteras de mi patria»—, huele a influencias del padre, aunque el viejo Machado y Alvarez jamás hubiera endosado una afirmación tan liviana. Se le nota, sin embargo, cierta tendencia en admitirla, al no haberse dedicado a estudios comparativos del folklore español con folklore de allende fronteras. Su *Poesía Popular (Post-Scriptum a la obra «Cantos Populares Españoles» de F. R. Marín),* 1883, no trae una sola línea sobre el tema. En otro Post-Scriptum —escrito más tarde acerca del *Cancionero popular gallego,* de don José Pérez Ballesteros—, contempla únicamente «Analogías entre algunas cántigas gallegas y otras coplas andaluzas, castellanas y catalanas» *(Machado y Alvarez, 1885 a).* Por seguro que si hubiera Machado y Alvarez,

a la sazón, publicado un ensayo sobre la universalidad del folklore español, el poeta lo habría seguido. Desde nuestros días, una simple mirada sobre las mismas colecciones del viejo Machado y Alvarez es suficiente para encontrar, fácilmente, coplas recogidas en la España del siglo pasado y que aún hoy circulan por las Américas. He aquí una de ellas, con fecha de 1870:

En la puerta de un molino
Me puse a considerar
Las vueltas que ha dado el mundo
Y las que tiene que dar.

(Machado y Alvarez, 1884 a:58)

Noventa y dos años más tarde —en 1962—, la grababa yo en Licán, Ecuador, durante la fiesta popular del Domingo de Ramos. Su variación era mínima:

Cuando vi la rueda de un molino
me puse a considerar
las vueltas que viene dando
y las que tiene que dar.

(Carvalho-Neto, 1962: 51)

Huiría a nuestros propósitos traer a colación otros ejemplos del mismo género. Haríamos un libro con ellos.

La superposición padre versus hijo es tan notoria, en asuntos de Folklore, que hasta en sus errores ambos se parecen. Recuérdese el horror del poeta en incidir en «simulación de arcaísmo»; también a Machado y Alvarez se le había ocurrido el mismo sentimiento. Razón por la cual Machado y Alvarez se decidió por «vestir con forma literaria» a los cuentos de su colección. O sea, que en determinado momento de su vida el padre fue también literato. Pero luego reaccionó, influido por la teoría del Folklore, que le llegaba de Inglaterra y de Alemania; en consecuencia, abandonó sus incipientes tentativas de ficción, dedicándose más a la ciencia. Los demás cuentos recogidos ya no recibieron un tratamiento literario, pues la preocupación de Machado y Alvarez pasó a concentrarse sobre la recolección en sí misma, llevada a cabo con la fidelidad que los medios y la técnica de entonces pudieran proporcionar *(Machado y Alvarez, 1884 a:XIII-XIV).*

Para nosotros, el caso de los Machado, en el pasado, acarrea cierta semejanza con la situación de los Baroja, en el presente. Machado (hijo) habría soñado realizar una obra científica, siguiendo a su padre, pero hizo una obra literaria. Don Pío Baroja, a su vez, también

se dice que había aspirado a producir una obra científica, como la de su sobrino Julio Caro, y la hizo literaria. «Julio Caro Baroja —escribe Salvador Jiménez— me ha parecido un personaje vivo de don Pío, un barojiano a carta cabal, que ha logrado ser con su obra aquello que su tío hubiera querido ser y no fue nunca: un hombre de ciencia» *(Jiménez, 1966:75)*.

Hasta en sentimientos tan personales, como el que el poeta nutría por su tío Agustín Durán —«mi buen tío»— se nota la influencia del viejo Machado y Alvarez, quien, al referirse a Durán, también usaba expresiones similares, tales como «mi querido e inolvidable tío» *(Machado y Alvarez, 1883:17)*. Durán era tío de ambos, de Machado y Alvarez en primer grado; y tío-abuelo del poeta Antonio Machado. Pues, aunque siéndole tío-abuelo —¡parentesco tan lejano!— y no habiéndose conocido nunca, el sobrino poeta le decía «mi buen tío». ¿Por qué? Sólo hay una explicación posible: la costumbre en oír al padre referirse a ese «mi querido e inolvidable tío» (19).

3. *Presencia de Antonio Machado y Alvarez en Unamuno*

Antonio Machado y Alvarez debió de haber sido una personalidad tan avasalladora, que su presencia en otros no se hace visible únicamente en su hijo Antonio el poeta. Hasta en Unamuno (1864-1936) se observa un poco de Machado y Alvarez. ¡Qué decir de los que eran folkloristas y seguían a ojos ciegos las enseñanzas del Maestro! Basta un simple vistazo en la conferencia que «Sobre el cultivo de la Demótica» pronunció Unamuno, en 1896, para que pueda verse allí las huellas machadianas de que hablamos. En dicho ensayo, Unamuno obedece a las mismas perspectivas del inmortal sevillano, sin olvidarse de recordarle el nombre. Fuese más académico, y lo hubiera citado con precisión. Coinciden sin discrepancias, sobre los siguientes temas: Folklore e Historia, Pueblo versus Hombre o Individuo, Hecho folklórico versus hecho dinámico, y la valoración del pueblo.

Para Unamuno, «es la historia la memoria de los pueblos, y en ella, como en la de los individuos, yacen inmensidades en el fondo insondable del olvido, mas no allí muertas, sino vivas, obrando desde allí, y desde allí vivificando a los pueblos». ¿Cómo no encontrar simi-

---

(19) «Mi buen tío» era un tratamiento cariñoso desde el siglo XVII, o desde antes tal vez. Quevedo lo usa en el capítulo X de su famoso «El Buscón». «Veo a mi buen tío» —dice don Pablos, quien era «ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños». Luego ese tío, «poniendo en mí los ojos, arremetió a abrazarme, llamándome sobrino» (p. 131). También en el capítulo XI. En el capítulo XII: «mi buen padre». («Quevedo, 1960»).

litud entre dicha frase «es la historia la memoria de los pueblos»— como aquella de Machado y Alvarez: «La Sociedad (folklórica) española considera los materiales que va a recoger como elementos indispensables para la reconstrucción científica de la historia patria» *(Machado y Alvarez, 1882 a:6-7).* O dicho en otra forma, también ya citada: «¿Queréis conocer la historia de un pueblo? Ved sus romances. ¿Aspiráis a saber de lo que es capaz? Estudiad sus cantares» *(Machado y Alvarez, 1884 a:6).* Se rebelaba Unamuno contra una historia basada únicamente «en los ruidosos sucesos que se archivan en todo género de cronicones» *(Unamuno, 1959: tomo VII, p. 480).* Años antes, Machado y Alvarez había dicho lo mismo, de manera casi idéntica: «España nos era sólo conocida por las crónicas y cronicones de nuestros monjes» *(Machado y Alvarez, 1882 a:2).*

Para Unamuno, la «poesía popular» no puede ser entendida como una poesía «realmente anónima e impersonal», o sea, hija «del pueblo todo», simplemente porque «no es posible que el pueblo todo dé forma a un solo pensamiento poético». Por detrás de dicho pensamiento está siempre el «órgano individual», el «poeta».

> «El pueblo da la materia, la forma la da un poeta. Lo que suele a veces ocurrir es que la modifica otro, y un tercero la retoca, y la remodifica un cuarto, y corre así de uno en otro, poniendo en ella algo todos. O ya surge de fusión de versiones diferentes, cual se ve en no pocos de nuestros romances». Y concluye don Miguel: «¿Qué es, después de todo, el genio poético en la más profunda y más genial de sus manifestaciones? Es el individuo más pueblo, el que mejor resume el espíritu de las muchedumbres, el que hace en sí pensamiento individual y concreto los vagos anhelos sociales, el que satisface a la materia poética popular, que, como toda materia, apetece forma. Es el hombre que por recoger en sí más del alma popular más personal aparece, es el pueblo hecho hombre para encarnar sus imaginaciones poéticas. Los grandes genios de la literatura han informado materia poética difusa en la tradición del pueblo». *(Unamuno, 1959: tomo VII, página 481).*

¿Cómo no encontrar nueva similitud entre este concepto de pueblo-individuo o pueblo-hombre, formulado en 1896, con el que en 1883 y 1884 había expuesto Machado y Alvarez? Recordémoslo cuando dijo que «el pueblo es la nebulosa» de que se desprenden por diferencias inapreciables «esos astros que se llaman individuos» *(Machado y Alvarez, 1884 a: X-XI).* Recordemos también al poeta Machado, cuando dijo que «existe un hombre del pueblo», un «hombre elemental y fundamental», que está cerca «del hombre universal y eterno», y que no se

confunde con las «masas humanas» *(Machado, 1940:871-872.* «El Poeta y el Pueblo», 1937).

Para Unamuno, como vimos, el hecho folklórico es dinámico por excelencia. En él «se condensa, en cierto modo, una eternidad de tiempo y una infinitud de espacio» *(Unamuno, 1959:VII, 483-484).* ¿Cómo no hallar otra similitud más entre esta perspectiva unamuniana y el propiamente designado «elemento dinámico» del Folklore, concebido por Machado y Alvarez en 1885 *(Machado y Alvarez, 1906:206)* (20) y repetido por Machado el poeta en 1936, con su noción de «cultura viva y creadora?» *(Machado, 1940:500-501.* «Juan de Mairena).

Para Unamuno, «a los sencillos y a los humildes, a los que no buscan segundas intenciones en las cosas, es a los que muchas veces mejor se revela la verdad, la primera intención de las cosas, con lenguaje que de puro sencillo no logramos entenderlo los demás». ¿Cómo no darse cuenta que en esta sentencia se encierra aquel criterio de valor atribuido al pueblo por Machado y Alvarez, al afirmarse que «las creaciones del pueblo» no son «en nada inferiores» a las del poeta erudito? *(Machado y Alvarez, 1884 a:7).* Criterio que el poeta Machado una y otra vez defendería con tanto denuedo, tal como lo hemos comprobado.

Admira a cualquiera tantas semejanzas. Y que no son las únicas. Desconfía de que una investigación a fondo arrojara tantos otros ejemplos que sí se podría escribir hasta un libro sobre la presencia del Folklore de Unamuno, libro en el cual habrían muchas páginas dedicadas al análisis de las huellas machadianas en don Miguel. Basta con hojear los *Recuerdos de niñez y mocedad* (1908), o simplemente aquel maravilloso *De mi país* (1903), para que se perciba a flor de página el hecho folklórico trashumante en el cerebro y corazón de Unamuno.

Huiríamos a nuestros propósitos hacerlo desde esta obra, dedicada únicamente a los Machado. Tampoco cuajaría en nuestros objetivos discutir aquí la validez de los mencionados conceptos relativos a Folklore e Historia, Pueblo y Hombre, dinámica del hecho folklórico, valoración del pueblo. Incluso dentro de la misma Ciencia del Folklore no se ignoran a autores que discutieron esos conceptos de modo opuesto al nuestro. Es decir, sin admitir que el Folklore sirva a la Historia, o que el creador del hecho folklórico sea necesariamente un individuo *x*. Mucha materia prima hay en estos temas para filosofar a la manera de Mairena. Al fin de cuentas, filosofar ayuda a nuestra Ciencia. «Continuo a tejer y destejer» —como lo dice Una-

(20) Véanse a propósito las consideraciones de A. Guichot y Sierra, 1922:184.

muno—. A través de «siglos enteros» en nuestras «repetidas intentonas» yace «lo más vigoroso del esfuerzo mental». En otros términos, lo más vigoroso del esfuerzo mental consiste «en plantear los problemas», incesantemente *(Unamuno, 1959: tomo VII, 485).*

Réstanos una interrogante. Hemos demostrado, a vuela pluma, cierta presencia de Antonio Machado y Alvarez en Unamuno. Aurora de Albornoz, a su vez, comprobó en 1968 «la presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado». La interrogante es ésta: Alguna influencia del padre sobre el hijo ¿no habrá sido procesada a través de Unamuno? Un Unamuno puente entre los Machado. Es posible.

VIII. OTRAS CAUSAS

Además de Antonio Machado y Alvarez, como dijimos, tres otros parientes también fueron los promotores de la influencia del Folklore en Antonio Machado: su tío-abuelo Agustín Durán y sus abuelos Antonio Machado y Núñez y Cipriana Alvarez Durán de Machado. ¿Y por qué razón? Simplemente por el hecho de que todos ellos cultivaron el Folklore como actividad cultural.

Desgraciadamente, aquí ya nos será más difícil señalar con datos concretos la existencia del eslabón espiritual entre ellos y el poeta Machado, condición *sine qua* para afirmar que ellos constituyeron «causas». Tendremos que satisfacernos con datos incompletos y un poco con suposiciones imaginarias, aunque no del todo despreciables. Por ejemplo, dice Miguel Pérez Ferrero que solía haber en el hogar de los Machado «veladas a la luz de petróleo del quinqué». En cuyas veladas, doña Cipriana Alvarez leía «en voz alta los romances recopilados por su pariente don Agustín Durán, y a los muchachos (Antonio y Manuel) les entusiasman tanto esas composiciones que, por el día, procuran hacerse con el libro para repasar las predilectas». «Otras veces —agrega Pérez Ferrero— es el padre quien toma a su cargo la lectura.» ¿No es este un valiosísimo testimonio para lo que nos proponemos demostrar? La participación activa de Machado —niño o adolescente— en dichas veladas hogareñas habrá tenido el alcance de verdadero aprendizaje. Tiempos más tarde, el podre permitiría el acceso de sus hijos a sus archivos y manuscritos *(Pérez Ferrero, 1947: 49-50).* Desgraciadamente, como vimos, dicho material vino a extraviarse con la muerte de Machado y Alvarez, pues los niños no estaban en capacidad de saber preservarlos *(Guichot y Sierra, 1922:239).*

Otro elocuente ejemplo del eslabón espiritual entre el poeta y su familia reside en los mismos recuerdos del poeta. Si no hubiera sen-

tido afecto por su tío Durán, no le hubiera dicho «mi buen tío» *(Machado, 1940.* Prólogo a *Campos de Castilla,* 1912). Y si no hubiera amado a su padre, no lo hubiera dibujado con tanto cariño en aquel poema ya referido:

> Mi padre, en su despacho. La alta frente, la breve mosca, y el bigote lacio. Mi padre, aún joven. Lee, escribe, hojea sus libros y medita. Se levanta; va hacia la puerta del jardín. Pasea. A veces habla solo, a veces canta. Sus grandes ojos de mirar inquieto ahora vagar parecen, sin objeto donde puedan posar, en el vacío... *(Machado, 1940:349.* «Sonetos». *Nuevas canciones,* 1917-1930).

Desgraciadamente, su padre murió a los 47 años de edad, dejándolo con 18 años. Y su tío Durán había fallecido trece años antes de nacerle el sobrino. Por lo que no se puede hablar, en ambos casos, de *consolidación* de influencias. Si hubieran sido consolidadas, Antonio Machado se hubiera realizado como folklorista profesional. Deseos no le faltaron. Hasta se autotituló «folklorista». «Y no he pasado de folklorista, aprendiz, a mi modo, de saber popular» *(Machado, 1940:731.* «Sigue hablando Mairena a sus discípulos») «Demófilo incorregible», enemigo «de todo señoritismo cultural» *(Machado, 1940:872:* «El Poeta y el Pueblo», 1937). Con llamarse «demófilo», una vez más imitaba a su padre, quien por muchos años firmó artículos con este pseudónimo (21), lo que, para nosotros, es aquí otro ejemplo de la correlación causa-efecto que nos hemos propuesto indicar.

Breves datos biobibliográficos sobre estos tres autores refuerzan nuestro modo de pensar.

1. *Agustín Durán*

Agustín Durán nació en Madrid en 1793 y falleció en 1862, a los sesenta y nueve años de edad. En una breve relación bibliográfica de sus obras folklóricas no podrían faltar los siguientes títulos, entre otros:

1821. *Colecciones de romances antiguos o Romanceros.* Valladolid, 1821 (22).

1828. *Romancero de romances moriscos.* (?).

---

(21) Véase, por ejemplo: DEMOFILO, «Colección de enigmas y adivinanzas», 1880; DEMOFILO, «Poesía popular», 1883.

(22) Según Guichot y Sierra, 1922:147.

1829. *Cancionero y romancero de coplas y canciones de arte menor, letras, letrillas, romances cortos y glosas anteriores al siglo XVIII, pertenecientes a los géneros doctrinal, amatorio, jocoso, satírico.* Madrid: Aguado, 1829, 272 pp.

1829. *Trovas en antiga parla castellana, con motivo de la successión qu'ofresce el Real Tálamo del Señor Rey D. Fernando VII y su augusta espossa Donna María Cristina.* Madrid: Aguado, 1830, 16 pp.

1830. *Romancero de romances doctrinales, amatorios, festivos, jocosos, satíricos y burlescos.* (?)

1832. *Romancero de romances caballerescos e históricos anteriores al siglo XVIII, que contiene los de amor, los de la Tabla Redonda, los de Carlo Magno y los Doce Pares, los de Bernardo del Carpio, del Cid Campeador, de los Infantes de Lara,* Madrid: Aguado, 1832, 247 páginas.

1932. *Trovas à la Reina Nuestra Señora por la salud recuperada de nuestro amado monarca su augusto esposo, el Señor D. Fernando VII y en celebridad de sus benéficos decretos.* Madrid: Impr. de D. E. Aguado, 1832, 20 pp.

1849-51. *Romancero general, o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por...* Tomo I, Madrid: M. Rivadeneyra, 1849, 600 pp.; tomo II, Madrid: M. Rivadeneyra, 1851, 756 pp.

(Es el *Romancero general* la obra folklórica cumbre de Durán. En él están reunidos —en dos apretados volúmenes de 1.356 páginas en total, a doble columna— los cinco Romanceros editados desde 1828 hasta 1832, entonces bajo la serie titulada «Romances castellanos anteriores al siglo XVIII». Igual plan pretendía poner en práctica Durán con referencia a sus Cancioneros, con miras a darnos también un «Cancionero general», lo que, desgraciadamente, no logró hacer. El gran mérito de este «Romancero general» no reside únicamente en la ingente labor de salvamento de tantos textos anteriores al siglo XVIII, como aun en los esfuerzos de clasificación desplegados sobre los mismos. Ya aquí Durán pudo ordenarlos, por lo menos, en los siguientes grupos: I. ROMANCES FABULOSOS O NOVELESCOS (1. Moriscos; 2. Caballerescos; 3. Vulgares). II. ROMANCES HISTORICOS (1. Romances de historia verdadera o tradicional). III. ROMANCES VARIOS (1. Doctrinales; 2. Amorosos; 3. Satíricos y burlescos; 4. Burlescos). «Estos archivos de nuestra literatura —escribe Nicómedes Pastor Díaz, su contemporáneo—, tan ricos de noticias como de preciosidades poéticas, quizá habrían venido a perderse sin el estudio y laboriosidad del señor Durán, sin su constancia, y sin el afán que ha empleado toda su vida en reunir los manuscritos más raros y las obras más estimables de nuestra literatura. El gran mérito de los romances

que ha publicado este humanista consiste en la rareza y buen escogimiento de ellos, y en la importancia ya literaria, ya histórica de los que ha publicado: si hay entre ellos algunos medianos, o si se quiere, débiles e incorrectos, no por eso dejan de ser monumentos de nuestra ilustración, ni útiles todos, pues muestran los adelantos sucesivos de la poesía, los progresos de la versificación y lenguales, las frases propias y nativas del habla española, las libertades que se tomaban aquellos poetas, en la formación y figura de las palabras, en la sintaxis y hasta en la colocación del acento, la tradición, las costumbres, las aficiones y el gusto popular. Esta colección, además de agradar a los meros aficionados, fue sobremanera estimada de los humanistas, de los filósofos y de los eruditos que aspiran a conocer la historia de las artes y a estudiarlas fundamentalmente para su instrucción. De esta empresa nadie era capaz sino el señor Durán, no sólo por su inteligencia y afición a nuestra antigua literatura sino por las preciosas colecciones que posee». —*Pastor Díaz, 1845:254*—.)

1856. *La leyenda de las tres toronjas del vergel de amor.* (Según *Guichot y Sierra, 1922:147).*

Conviene tener presente, sin embargo, que la obra total de Agustín Durán abarcó aún otros géneros, de lo que son buenas muestras las siguientes fuentes:

1828. *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar.* Madrid: Imprenta de Ortega y Compañía, 1828, 124 pp. Reimpreso en las Memorias de la *Real Academia Española,* tomo I.

1839. «Poesía popular. Drama novelesco. Lope de Vega». Madrid: *Revista de Madrid, 1839:62.*

1843. «Prólogo». En Ramón Francisco de la CRUZ CANO Y OLMEDILLA (1731-1794). *Colección de sainetes,* tanto impresos como inéditos de don Ramón de la Cruz. Madrid: 1843, 2 vs., primer volumen, 520 pp., segundo volumen, 692 pp.

1843. *Talía española. (Según Cejador y Frauca, 1917: tomo VI, 388).*

(?) «Discurso Preliminar». En *El condenado por deconfiado.* (Según *Cejador y Frauca, 1917: tomo VI, 388).*

Más no hace falta decir para alcanzar los objetivos que nos hemos propuesto; tan sólo que la influencia de Agustín Durán, en el mundo hispánico, no ha sido aún valorada en su justa medida. Romanceros por docenas han surgido posteriormente, sin que su nombre haya

sido mencionado con la importancia que se merece. Muchos de esos autores de romanceros afirmaron sus nombres gracias a la labor pionera de Durán, algunos hasta copiándolo sin remilgos. Conviene saberlo, en honor a la verdad, al mérito ajeno y a la Historia.

> Durán —dice Cejador y Frauca—, vio, como nadie, que el teatro español era manifestación del pueblo español, continuador de la épica del romancero y puso como fundamento de la verdadera literatura el arte popular, nacido de las circunstancias etnográficas, de las creencias religiosas, de la historia de la raza, y así rechazó el clasicismo como cosa extraña que se había querido acomodar a un pueblo educado en el cristianismo. Esta honda visión del arte, visión folklorística, nacional, popular, fue el primero en tenerla en España y por ella está muy por encima del mismo Menéndez y Pelayo, que tuvo por principal criterio estético la belleza de la forma externa del clasicismo. Por lo mismo la obra principal de Durán fue el estudio, compilación y publicación de la épica y de la lírica popular (...). Mientras los demás literatos admiraban lo extraño, y, sobre todo, lo francés, Durán defendió la literatura española, en la epopeya, el teatro y la lírica; asentó la crítica literaria sobre los firmes fundamentos del elemento popular y de la distinción entre lo clásico pagano y lo romántico cristiano, y así puede llamarse fundador de la crítica histórica de nuestra literatura. En ideas literarias, comprensivas y hondas, no sé que le haya sobrepujado todavía nadie en España. *(Cejador y Frauca, 1917: tomo VI, 387-388.* También en *Guichot y Sierra, 1922: 146-147).*

2. *Antonio Machado y Núñez*

Don Antonio Machado y Núñez falleció en 1895, dos años después de la muerte del hijo Antonio Machado y Alvarez. Político y Profesor de Física en la Universidad de Santiago, Coruña; Gobernador en Sevilla en el Gobierno provisional de Prim; Catedrático de Historia Natural de la Universidad de Sevilla; Rector de la Universidad hispalense *(Manrique de Lara, 1968:25).* En la bibliografía sobre el poeta Machado hay frecuentes referencias a Machado y Núñez, pero ninguna nos revela el hecho —fundamental— de que a él también le gustaba el folklore.

En efecto, Machado y Núñez firmó el «Acta de Constitución de la Sociedad Folk-Lore Andaluz», el día 28 de noviembre de 1881, conjuntamente con su hijo Machado y Alvarez, quien fue electo Secretario de la novel institución, y Francisco Rodríguez Marín, entre otros. Y ya en los primeros números de la revista *El Folk-Lore Andaluz,* sin duda por instancias del hijo, colaboró con un estudio inconcluso sobre «El folklore del perro» *(Machado y Núñez, 1882-1883).*

3. *Cipriana Alvarez de Machado*

Más objetiva que el marido, en estudios folklóricos, doña Cipriana alcanzó a publicar cinco cuentos en *El Folk-Lore Andaluz:* «La mano negra», «Una rueda de conejos», «La serpiente de las siete cabezas», «Las velas» y «Las tres Marías». Al año siguiente —1884—, colaboró en la colección de su hijo Machado y Alvarez, titulada «Cuentos populares españoles», aportándole los cuentos «El barquito de oro, de plata y de seda» y «La sirena» *(Machado y Alvarez, 1884:178, 183).* En 1885 publicó sus «Cuentos extremeños» y un estudio acerca de la «Culinaria popular extremeña» (según *Guichot y Serra, 1922:190).* Aún en 1885, en colaboración con don Felipe Muriel y Gallardo, doña Cipriana fundaba en la provincia de Badajoz la sociedad *Folklore local* de Llerena (también según *Guichot y Sierra: 1922:190).*

¿No es admirable verla en plena actividad de folklorista, en 1885, acompañada por su marido folklorista y un hijo también folklorista —éste en sus 39 años de edad— ante los ojos y oídos de un nieto poeta? ¿Qué profundas influencias folklóricas no habrían de germinar, por esa época, en el espíritu de ese niño de diez años de edad, testigo de una familia que amaba al pueblo? Se puede imaginar el cuadro, sabiéndose, como se sabe, cuán contagioso es el entusiasmo natural de cuantos se dedican a investigaciones del campo. Muy significativa es la revelación de Sendras y Burín, al informarnos que Machado y Alvarez consumió dinero y salud en su obra folklórica *(Sendras y Burín, 1892.* También en *Guichot y Sierra, 1922:186).* También valioso es el dato de Pérez Ferrero, al afirmar que doña Cipriana leía en alta voz para sus nietos los romances recopilados por Durán *(Pérez Ferrero, 947:49-50).* Del mismo modo —es de suponerse— les leería los cuentos populares, recogidos por ella misma.

PAULO DE CARVALHO-NETO

Univ. of The Pacific
Elbert Covell College
STOCKTON, California 95204
(USA)

BIBLIOGRAFIA CITADA

«Actas de la Sociedad Folk-Lore Andaluz». Sevilla: *El Folk-Lore Andaluz,* 1922-1923:9-10.

ARANZADI, T. y L. de HOYOS SAINZ. 1917. *Etnografía. Sus bases, sus métodos y aplicaciones a España.* Madrid: Biblioteca Corona, 239 pp.

CARNEIRO, Édison. 1950. *Dinâmica do Folclore.* Río de Janeiro, 80 pp.
CARRASQUER, Francisco. *«Imán» y la novela histórica de Ramón J. Sender.* 1968. Uitgeverij: Firma J. Heijnis Tsz, Zaandijk, 295 pp.
CARVALHO-NETO, Paulo de. 1961. *Folklore y Educación.* Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 315 pp.
CARVALHO-NETO, Paulo de. 1962. *Folklore de Licán y Sicalpa* (en colab.) Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 67 pp.
CARVALHO-NETO, Paulo de. 1964. *Diccionario del Folklore Ecuatoriano.* Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 493 pp.
CARVALHO-NETO, Paulo de. 1969. *Historia del Folklore Iberoamericano.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 212 pp.
CARVALHO-NETO, Paulo de. 1971. *The Concept of Folklor* . Miami: Miami University Press, 152 pp.
CEJADOR Y FRAUCA, Julio. 1917. *Historia de la Lengua y Literatura Castellana.* Tomo VI. Madrid: Tip. de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 467 pp.
CEJADOR Y FRAUCA, Julio. 1918. *Historia de la Lengua y Literatura Castellana.* Tomo IX. Madrid: Tip. de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 528 pp.
CORTAZAR, Augusto Raúl. 1956. *Indios y gauchos en la literatura argentina.* Buenos Aires: Instituto Amigos del Libro Argentino, 239 pp.
CORTAZAR, Augusto Raúl. 1959. «Folklore literario y literatura folklórica». In *Historia de la literatura argentina,* t. V. Buenos Aires: Peuser.
CORTAZAR, Augusto Raúl. 1967. *Folklore y Literatura.* Buenos Aires: Eudeba, 125 pp.
CORTAZAR, Augusto Raúl. 1968. *El folklore en la literatura.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 103 pp.
DAMASO ALONSO. 1953. «Poesías olvidadas de Antonio Machado». In *Poetas españoles contemporáneos,* 447 pp. (Véase pp. 107-117).
DARMANGEAT, Pierre. 1969. *Antonio Machado, Pedro Salinas, Jorge Guillén.* Madrid: Insula, 392 pp.
DEMOFILO — (Véase Antonio MACHADO Y ALVAREZ).
DOERIC, Juan Antonio. 1934. *Contribución al estudio del folklorismo en Fernán Caballero.* Madrid: S. Aguirre, Impresor, 110 pp.
DURAN, Agustín. 1849-1851. *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII,* recogidos, ordenados, clasificados y anotados por don Agustín Durán. Madrid: Imprenta de la Publicidad, a cargo de D. M. Rivadeneyra. Tomo I: 600 pp.
FERNANDES, Florestán. 1946. Mário de Andrade e o Folclore brasileiro». *S. Paulo Revista do Arquivo Municipal,* año XII, vol. CVI, pp. 135-158.
GUICHOT Y SIERRA, Alejandro. 1884. «El mito del Basilisco». In *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas,* tomo III. Madrid: Librería de Fernando Fe, pp. 1-83.
GUICHOT Y SIERRA, Alejandro. 1922. *Noticia histórica del Folk-Lore* (orígenes en todos los países hasta 1890: desarrollo en España hasta 1921). Sevilla: Hijos de Guillermo Alvarez, Impresores, 256 pp.
GOMEZ-TABANERA, José Manuel (Editor). 1968. *El folklore español.* Madrid: Instituto Español de Antropología Aplicada, 455 pp.
HOYOS SAINZ, Luis de y Nieves de Hoyos Sancho. 1947. *Manual de Folklore.* Madrid: Manuales de la Revista de Occidente, 602 pp.

JIMENEZ, Juan Ramón. 1942. «Estética y ética estética». Coral Gables: *University of Miami American Studies,* núm. 3: 1-7.

JIMENEZ, Salvador. 1966. *Españoles de hoy.* Madrid: Editora Nacional, 466 páginas.

LAVAL, Ramón A. 1910. *Del latín en el fol-lore chileno.* Santiago de Chile: Separata de la Revista de la Sociedad de Folklore Chileno, tomo I, entrega 1.ª, 25 pp.

LENZ, Rodolfo. 1912. «Un grupo de consejas chilenas». 1912. Santiago de Chile: *Revista de Folklore Chileno,* tomo III, entregas 1.ª y 3.ª, 163 pp.

MACHADO, Antonio. 1940. *Obras completas.* México: Editorial Séneca, 929 páginas.

MACHADO, Manuel: «Acotación Preliminar». In. A. MACHADO Y ALVAREZ. 1947. *Cantes flamencos.* Buenos Aires: Espasa-Calpe, S. A., 163 pp.

MACHADO Y ALVAREZ, Antonio. 1880. (Demófilo) *Colección de enigmas y adivinanzas en forma de diccionario.* Sevilla: Imp. de R. Baldaraque; etcétera, 496 pp.

MACHADO Y ALVAREZ, Antonio. 1882. «Miscelánea IV». In *El Folk-Lore Andaluz.* Sevilla: Francisco Alvarez y Cía. Editores, 1882-1883, 523 pp. Véase páginas 481-499.

MACHADO YALVAREZ, Antonio. 1882 a. «Introducción». *El Folk-Lore Andaluz.* Sevilla: Francisco Alvarez y Cía. Editores, 1882-1883, 523 pp. Véase páginas 1-8.

MACHADO Y ALVAREZ, Antonio. 1883. (Demófilo) *Poesía popular. Post-Scriptum a la obra Cantos populares españoles de F. R. Marín.* Sevilla: Francisco Alvarez y Cía. Editores, 125 pp.

MACHADO Y ALVAREZ, Antonio. 1884. «Cuentos populares españoles». In *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas,* tomo I. Madrid: Librería de Fernando Fe, 303 pp. Véase pp. 101-195.

MACHADO Y ALVAREZ, Antonio. 1884 a. *Estudios sobre literatura popular.* 1.ª parte. Madrid: Librería de Fernando Fe, 318 pp. («Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas», tomo V).

MACHADO Y ALVAREZ, Antonio. 1885. «Breves indicaciones acerca del significado y alcance del término Folk-Lore». Madrid: *Revista de España,* tomo CII, núm. 406, pp. 195-207.

MACHADO Y ALVAREZ, Antonio. 1885 a. «Analogía entre algunas cántigas gallegas y otras coplas andaluzas, castellanas y catalanas». In José PEREZ BALLESTEROS, *Cancionero popular gallego.* Madrid: Librería de Fernando Fe, 236 pp. («Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas», tomo VII).

MACHADO Y NUÑEZ, Antonio. 1882-1883. «El folk-lore del perro». In *El Folk-Lore Andaluz.* Sevilla: Francisco Alvarez y Cía. Editores, pp. 24-29 y 68-75.

MANRIQUE DE LARA, J. G. 1968. *Antonio Machado. Madrid:* Unión Editorial, 199 p.

MARTIN SALAZAR, M. 1884. «El concepto dinámico de la Antropogía». Madrid: *Revista de España,* tomo XCVIII, núm. 390, pp. 368-273.

MOYA, Ismael. 1941. *Romancero.* Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina. Tomo I: 673 pp. Tomo II: 439 pp.

MULLAHY, Patrick. 1953. *Edipo, mito y complejo.* Prólogo de Gastón Bachellard. Buenos Aires: Editorial «El Ateneo», 532 pp.

NAVASCUES, Joaquín María de. 1931. *El folklore español. Boceto histórico.* Barcelona, 164 pp. Sobretiro de *Folklore y costumbres de España,* volumen I, Barcelona: Ed. Alberto Martín, pp. 122-130.

PASTOR DIAZ, Nicomedes. 1845. *Galería de españoles célebres contemporáneos* o biografías y retratos de todos los personajes distinguidos de nuestros días en las ciencias, en la política, en las armas, en las letras y en las artes. Tomo VI. Madrid: Imprenta y Librerías de don Ignacio Boix, Editor, 339 pp.

PEREZ FERRERO, Miguel. 1947. *Vida de Antonio Machado y Manuel.* Madrid: Ediciones RIALP, 330 pp.

PUYMAIGRE, Le Comte de. 1885. *Folklore.* París: Librairie Académique Didier Emile Perrin, Libraire Editeur, 366 pp.

QUEVEDO. 1960. *El Buscón.* Advertencias y notas de Américo Castro. Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 272 pp.

RAMOS, A. 1937. *Loucura e Crime.* (Questões de Psiquiatria, Medicina Forense e Psicologia Social). Porto Alegre: Globo, 206 pp.

SAMA, Joaquín. 1893. «D. Antonio Machado y Alvarez». Madrid: *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza,* núm. 389, 30 de abril de 1893, páginas 125-128.

SAMAYOA CHINCHILLA, Carlos. 1950. *Madre Milpa. Cuentos y leyendas de Guatemala.* Guatemala: Tipografía Nacional, 362 pp.

SANJURJO E IZQUIERDO, Rodrigo. 1882-1883. «Los Cantos Flamencos por H. Schuchardt». In *El Folk-Lore Andaluz.* Sevilla: Francisco Alvarez y Cía., Editores, pp. 35-40.

SENDRAS Y BURIN. 1892. «Antonio Machado y Alvarez. Estudio biográfico». Madrid: *Revista de España,* 15 de agosto, pp. 279-291.

SERRANO PLAJA, Arturo. 1944. *Antonio Machado.* Buenos Aires: Editorial Schapire, 114 pp.

UNAMUNO, Miguel de. 1959. *Obras completas.* Tomo VII: Prólogos, Conferencias, Discursos. Madrid: Afrodisio Aguado, S. A. 1.115 pp.

VICUÑA CIFUENTES, Julio. 1912. *Romances populares y vulgares.* Santiago de Chile: Imprenta Barcelona, 581 pp.

ACOTACIONES AL IDEARIO POLITICO DE ANTONIO MACHADO

La lectura morosa e indagante de la obra machadiana nos transfiere, sin apelaciones convencionales, sin recursos tendenciosos, el gradual compromiso del poeta —con licencia de J. P. Sartre— ponderado por la misma cambiante realidad histórica de España. En este orden de cosas, Aurora de Albornoz afirma que tanto su trayectoria vital —la trayectoria vital de don Antonio— como el análisis de los textos correlativos mostrarían de manera axiomática la evolución ideológica y política del autor de «Alvargonzález» que desde un republicanismo burgués hereditario *(sic)* habría de llegar —caminando lentamente, primero; a ritmo acelerado, más tarde— a una posición socialista. Y aquí puntualiza: «Digo posición socialista. No me refiero a «partidos», ya que Machado —lo manifestó en varias ocasiones— no perteneció a ninguno.» Con objeto de virtualizar el compromiso sustanciado, entendemos que la no adscripción expresa a determinadas formaciones políticas —y la validez y alcance de nuestra tesis está sometida hoy a todo tipo de tensiones— en modo alguno inhabilita, ni tampoco menoscaba, para el ejercicio democrático.

La propuesta de Aurora de Albornoz se nos antoja, pues, oportuna, sobre certera y esclarecedora, mayormente en tiempos centrifugadores de timideces y asepsias. Item más, por cuanto nada conculca y aún introduce un elemento de juicio en la criptografía literaria apto para resolver claves e iluminar opacas galerías. Por supuesto, no pretendemos aquí tan exhaustivo, profundo y sugerente estudio, sino sólo el planteamiento y referencia de unos hechos concretos, de unas circunstancias —¿orteguiana u objetivamente contempladas?— que, sin duda, conformaron —radicalizando— las actividades intelectual, artística y humana de don Antonio.

Porque —y salimos así al paso de ciertas peregrinas y dóciles singladuras oficiosas— motivar actuaciones y escritos al amparo de un cuadro clínico, de un síndrome de arterioesclerosis cerebral, de

una patología senil, propicia una imputación poco solvente y de muy escasa fiabilidad: la de una irresponsable, por moribunda e inconsciente, actitud. Actitud que, por otra parte, y en criterio de quienes tales conclusiones exhiben, vulnera sacralizadas intimidades y la pureza que, como valor cultural institucionalizado, administra los presupuestos de una poética de élite.

Dos testimonios acreditados —y son numerosos los que podríamos relacionar, aun sumariamente— avalan la consecuencia —y la coherencia— de Antonio Machado, aun, verdad es, vapuleado, como tantos y tantos compatriotas, por la incivil contienda y las trágicas vicisitudes asentadas en el registro de su sensibilidad. El primero de los aludidos testimonios se refiere a las fluctuaciones de su patrimonio lírico:

> «No veo en estos ejemplos —Ricardo Gullón ha citado previamente «España en paz» y el chirriante comienzo del soneto «La primavera»—, alejados en el tiempo, la menor eficacia poética, y creo que el estro de Machado no podía encontrar en tales pretextos oportunidad de manifestarse con su peculiar manera de expresión. Pero sería injusto aludir a decadencia cuando en la elegía a García Lorca (1937) consigue uno de sus poemás más plásticos e impresionantes, y cuando, como digo, los descensos no están centrados en una parte de la obra, al principio o al final, sino dispersos— en su ocasionalidad verdaderamente rara— en distintos espacios de ella. En cualquier caso, los poemas de juventud no deberán ser considerados técnicamente inferiores a los de madurez, ni al contrario.»

Las —a nuestro juicio— acertadas observaciones críticas fulminan esa hipótesis deleznable de un Machado a quien la enfermedad, el prematuro *senium*, había disminuido de su integridad intelectual como en sus recursos y disponibilidades creacionales, en tanto en cuanto distribuyen los posibles «descensos» cualitativos a lo largo de su andadura poética, disipando así una imagen deteriorada, útil, sin embargo, y a lo que parece, a cuantos, sirviéndose de ella, buscan desacreditar los compromisos ideológicos y sociopolíticos de don Antonio, infructuosamente, en base a una supuesta falta de fluidez en el desarrollo paralelo de ideas y actos en los últimos tiempos de su vida.

En este mismo sentido esclarecedor se pronuncia Juan Gil-Albert, cuando recuerda sus visitas a «Villa Amparo», residencia del poeta y catedrático durante su estancia en la Valencia capitalizadora por aquellos años, de las actividades políticas, administrativas y culturales de la República:

«Allí está él, con toda su luz, pero misteriosamente «imaginado», sin asidero posible. Hacia él, nos volvimos, sin embargo, para que presidiera con su colaboración, cada número mensual de *Hora de España;* y así ocurrió desde el primer número al último. Y creo que se cumplió con ello un azar de los que confieren, a la vida espiritual de un pueblo, contenido significante, es decir, iniquidad propia; y que, en este caso, hizo que nosotros, los jóvenes, en momento tan crítico como aquél en que nos encontramos siendo españoles, tuviéramos a nuestro alcance a un hombre viejo ya— y hasta un tanto olvidado— que durante su vida había prestado atención, en su deambular por los andurriales patrios, a unos aconteceres que si hacían resonar en él las cuerdas silenciosas de la poesía no restaban pulsación a los registros del ciudadano, no por más ocultos menos vibratorios, y cuyas ondas subían incluso, en ocasiones, a la superficie clásica de sus versos, con un dejo de sátira o con el abolengo de una amargura no carente de indignación.»

Tanto la exégesis de la obra como la evocación del hombre nos facilitan información acerca de los embates que sufrió Antonio Machado —¿y quién no?— durante los trágicos años de guerra y aun anteriormente, en el agitado período del llamado «bienio negro». Abatido, conmocionado —llevando a España tan adentro y tan prieta como siempre la llevó el— supo, no obstante, mantener enhiesta su lealtad, con lucidez y fervoz, hacia un régimen con el que se identificó libre y conscientemente: «Aquellas horas, Dios mío —exclamará recordando la efemérides—, tejidas todas ellas con el más puro lino de la esperanza, cuando unos pocos republicanos izamos la bandera tricolor en el Ayuntamiento de Segovia.» Poeta de lo popular, bien arraigado en la tierra o en las tierras españolas, Machado elige —y su elección constituye un acta de compromiso— aquello que barruntó más en consonancia con sus afinidades de hombre atento al pulso de la historia. Subyace en esta elección el viejo republicanismo heredado por vía familiar, así como su escolaridad en la Institución Libre de Enseñanza, además de otras experiencias quizás asimiladas de forma imperceptible, pero que habrían de madurar —junto con el substrato ideológico original— en la medida del desarrollo de los conflictivos acontecimientos propios e internacionales, en un proceso que concluiría, finalmente, en la participación activa y sin ambages, cuando la posibilidad real de la guerra adquirió peso específico. A lo largo del citado proceso no se produjeron rupturas —acaso, vacilaciones e inercias reflexivas—, sino que, de acuerdo con sus previas actitudes sociales, don Antonio alcanzará, no tanto como «político» y sí como intelectual que investiga el entorno y la naturaleza de su tiempo, definidas posturas irrevocables. Categóricamente se

afianza en ellas a través de Juan de Mairena, su irónico «alter ego» que tantas y tantas lecciones —al modo y uso socrático— habría de dictar desde la cátedra del libro o del periódico. Y así escribe: «La política, señores, es una actividad importantísima... Yo no os aconsejaré nunca el apoliticismo, sino, en último término, el desdeño de la política mala que hacen trepadores y cucañistas, sin otro propósito que el de obtener ganancia y colocar parientes. Vosotros debéis de hacer política, aunque otra cosa os digan los que pretenden hacerla sin vosotros y, naturalmente, contra vosotros.»

Absentismo, nepotismo, oportunismo... Tumores, en fin, consuetudinarios en nuestro corpus social, y no tanto por presumibles y alentadas incompatibilidades cívicas, cuanto por rentables maniobras de una corruptela contra la que paladinamente iba a avituallarse don Antonio de luz y aérea taquigrafía.

La nueva miel labramos
con los dolores viejos.
La vesta blanca y pura
pacientemente hacemos.

Laborioso y colmenero, el poeta obra la miel y teje la vesta que habrían de dar, por último, en amargura y mortaja. Pero todo él es ya —con la rúbrica de su agónico éxodo— una gran revelación en la palabra asumida como acto y en el acto equidistante —interina y prudente geometría ideológica— de banderías y abdicaciones. A la hora, pues, de la exégesis, el compromiso devendrá presencia actora, aunque de tono mesurado, en la crónica de aquellos años. Si como afirma el profesor Allison Peers, la nota característica y genérica de la poesía machadiana es su alerta mirada hacia el futuro, en tiempos precipitados en el excipiente de la virulencia y la zozobra, el presente protagoniza y urge una activa participación en la problemática española.

Para salvar la nueva Epifanía
hay que acudir, ya es hora,
con el hacha y el fuego al nuevo día.

Puntualmente acudió don Antonio. Y su palabra habría de inflamarse y de afilarse en la defensa de un mañana diferente y estratificado todavía en la ajena y hospitalaria tierra de Colliure. Se le fue el aliento al poeta, que jamás la voz conciliadora y vigilante de ese mismo mañana tan suyo, es decir, tan de todos.

El nonato Pedro de Zúñiga, heterónimo consanguíneo de los inefables Abel Martín y Juan de Mairena, se programó, en sus orígenes, con supuestas aptitudes hegelianas, pero muy al día. A la reflexión póstuma de sus apócrifos predecesores iba él a incorporar toda una propedéutica que posibilitara el acceso —y el debate— a la joven lírica de la década de los veinte. Don Antonio, precavido y cauto, dispuso el lanzamiento de un nuevo satélite —bien instrumentado— capaz de investigar la naturaleza y el alcance de los, por entonces, más recientes movimientos poéticos. Pero, por lo que fuere, no funcionaron los mecanismos y don Antonio se privó así de la prótesis literaria. Que se sepa, Pedro de Zúñiga nunca ingresó en el escalafón de los complementarios machadianos.

Pero otra nómina no menos cuantiosa y cualificada —aunque quizá, sí, algo más diluida y discutible— posibilita el conocimiento de los factores determinantes de la evolución ideológica de don Antonio. Es una nómina de nombres propios —Jorge Manrique, Góngora, Rubén Darío, Bécquer, Carnot, Kant...— y de hechos —desastre de Cuba y Filipinas, guerra europea, revolución rusa, huelgas generales, II República española, alzamiento militar, defensa de Madrid...— que de alguna manera configuraron los contenidos culturales y políticos de los comportamientos de Antonio Machado.

¿Cómo no advertir, por ejemplo, en la «ausencia de preocupación religiosa», que apunta el citado profesor Peers, la influencia educativa de la Institución Libre de Enseñanza? Don Francisco Giner de los Ríos se inscribe también, sin duda, en ese «rol» de suplementarios que objetivamente habría de transferir —tras un proceso de elaboración personal— sustancia nutricia —una ética, una epistemología, una metafísica— a los posteriores complementos instaurados a título de ampliación de sus caudales intelectuales, por el escritor.

Cuando don Antonio Machado Núñez se traslada a Madrid —en 1883— para hacerse cargo de su cátedra en la Universidad Central, toda la familia marcha con él. Sus nietos Manuel y Antonio, que cuentan nueve y ocho años, respectivamente, de edad, ingresan de inmediato en la Institución, donde cursarán estudios bajo el rigor científico y la metodología integral de Francisco Giner y Manolo Cossío. De allí iban a pertrecharse con todas las armas culturales propias de la burguesía y de la pequeña burguesía —de las «minorías selectas»— liberal y racionalista: republicanismo frente a conservadurismo monárquico; laicismo y anticlericalismo frente a tomismo. En cual quier caso, krausistas e institucionistas critican el viejo orden ideo-

lógico de la España tradicional y patrocinan una «marcha hacia el pueblo», porque, como afirma el historiador Emilio G. Nadal «fue un relevo de minorías. Otra "élite", la burguesa (laica y liberal), sustituye a la tradicional en la posesión de los resortes del pensamiento nacional», en tanto el hispanista Pierre Vilar califica el fenómeno de «hecho aislado y extrasocial».

Antonio Machado, sin embargo, realizaría en la práctica lo que, en principio, no dejaba de ser un programa teórico: sin abdicar de su condición, sin demagogia ni populismo, en el transcurso de los tiempos y movido por toda una serie de acontecimientos históricos, iría entrañándose en el pueblo. Si su maestro don Francisco exclamara: «¡El día que España esté a la altura de su paisaje!», el singular cantor de los campos castellanos iba —años más tarde— a testimoniar en prosa reflexiva y coloquial o con una fluidez periodística nada desdeñable la grandeza y la dignidad del paisaje humano español.

Pero todo ello corresponde a una ulterior etapa del proceso que habría de operarse a lo largo de muy diversas vicisitudes y experiencias, siempre en relación con el amplio y variopinto contexto nacional y europeo.

Por lo pronto nos encontramos ante un don Antonio que confiesa sus más remotos orígenes ideológicos, así como su incuestionable actitud de compromiso frente a los dramáticos acontecimientos que conmovían al país:

> «Estudié —declara en 1938— en la Institución Libre de Enseñanza y tuve por maestros a Giner de los Ríos, Cossío y Salmerón, teniendo como condiscípulo a Besteiro. No es difícil, por tanto, deducir que mi formación había de ser liberal y republicana, que por otra parte había de coincidir con la historia política de mis antepasados, ya que mi padre y mi abuelo eran republicanos fervorosos.»

Y, finalmente, concluye:

> «De ser un espectador de la política, he pasado bruscamente a ser un actor apasionado.»

De aquel período de su vida juvenil guardará siempre un recuerdo devoto para don Francisco, a quien le dedicará, desde Baeza y a raíz de la muerte del ilustre catedrático y maestro, un emocionado elogio:

Su corazón repose
bajo una encina casta,

en tierra de tomillos, donde juegan
mariposas doradas...
Allí el maestro un día
soñaba un nuevo florecer de España.

Don Antonio hereda el sueño, junto con un casi melancólico descreimiento en materia de fe. En este orden de cosas, Ricardo Gullón, en su estudio «Las secretas galerías de Antonio Machado», afirma:

> «Tratado el tema de la muerte, donde debiera surgir algún vestigio de religiosidad, la actitud de Machado es materialista. La muerte es el fin, dice primero: cae el ataúd en la fosa, y el muerto «definitivamente duerme un sueño tranquilo y verdadero», —y más adelante, continúa— Conviene tener en cuenta que Machado nunca fue hombre de acentuada religiosidad; por eso en su obra posterior no se advierten tampoco rastros profundos de sentimiento religioso.»

He aquí, pues, un rasgo tipificador de aquella élite intelectual avanzada, reflejo de unas clases burguesas industriales en abierta discrepancia —intereses económicos contrapuestos de por medio— con la oligarquía representativa de unas estructuras rurales, caciquiles y eclesiásticas. Otros serían la crítica social, la formulación de una estética a partir de la ética, la rebeldía contra los principios vigentes, etc. Notas, en suma, muy divulgadas por la exégesis histórico-literaria y que han venido utilizándose sistemáticamente, con objeto de apuntar un traumático «noventayochismo» de fabulación azoriniana— y conservadora, en consecuencia—, y del que Machado, de acuerdo con la tesis de Tuñón de Lara, se libera por «la fe en otra España nueva» (el sueño transferido por Giner de los Ríos) y «porque estima que la causa patriótica se identifica con lo popular» (la auspiciada «ida hacia el pueblo» deja en él de ser una entelequia).

«LA GUERRA NOS DEVUELVE LOS PODRES Y LAS PESTES»

Toda la problemática social española se ahonda y clarifica con el catalizador de la Gran Guerra. El gobierno Dato declara la neutralidad de nuestro país, pero la conflagración define posiciones ideológicas y políticas, en tanto propicia la especulación desorbitada y el subsiguiente desarrollo de ciertos sectores de la producción —carbón, siderurgia, papel, navieras—. Se agudizan las diferencias entre bene-

ficios y rentas salariales, y las organizaciones obreras adquieren un bien conquistado protagonismo en el vidrioso panorama de aquellos años.

Es entonces cuando don Antonio, por vez primera, al parecer, firma un documento político. Se trata de un manifiesto de adhesión a las naciones aliadas y lo suscriben además, entre otros: Américo Castro, Cossío, Marañón, Menéndez Pidal, Ortega y Gasset, Fernando de los Ríos, Unamuno, Araquistain, Azaña, Azorín, Ramiro de Maeztu, Pérez Galdós, Pérez de Ayala, Valle-Inclán...

La aliadofilia de Machado se decanta —siempre de tono prudente y pacifista, alejada, por igual, del lerrouxismo belicoso y del exaltado carlismo germanófilo de Vázquez de Mella —por cuanto identifica la causa de las potencias aliadas con la defensa de la democracia y del progreso incluso de las clases populares, muy en la línea del dictamen aprobado, por mayoría, en el X Congreso del Partido Socialista Obrero Español (octubre de 1915), en el que contrariamente García Quejido, Verdes Montenegro y otros espigaron la tesis de un conflicto armado más entre países capitalistas.

De la postura de don Antonio frente a los acontecimientos europeos y a las implicaciones de éstos en el desarrollo de nuestra vida social y cultural nos informa, no sólo sus textos en prosa y los poemas de tal época, sino la correspondencia mantenida con don Miguel de Unamuno, de la que traemos algunos fragmentos esclarecedores:

> «Esta guerra me parece tan trágica y terrible como falta de nobleza y de belleza ideal. Después de ella tendremos que rectificar algo más que conceptos; sentimientos que nos parecían santos y que son, en realidad, criminales, inhumanos. Yo empiezo a dudar de la santidad del patriotismo» (Baeza, 31 de diciembre de 1914).
>
> «Yo también, en el fondo, acaso sea francófilo. Mi antipatía a Francia se ha moderado mucho con eso que usted llama estallido de barbarie de las derechas, y además fui siempre [falta algo] por la Francia reaccionaria y, sobre todo, farsante, Francia que, triunfadora, nos había de agobiar con la divinidad de Racine, cosa más lamentable que la guerra misma. La otra Francia es de mi familia y aun de mi casa, es la de mi padre y de mi abuelo y de mi bisabuelo; que todos pasaron la frontera y amaron la Francia de la libertad y el laicismo, la Francia religiosa del *affaire* y de la separación de Roma, en nuestros días. Y esa será la que triunfe, si triunfa, de Alemania. La otra, vestida de pavo real, hubiera sido hace años barrida del mapa por el empuje teutónico. Lástima que tan noble espíritu como Azorín se deje engatusar por esos agentes de L'Action française!» (Baeza, 16 de enero de 1915).
>
> «... A veces, sin embargo, pienso si lo que llamamos falta de voluntad, no será una voluntad que quiera otra cosa distinta a la

que nosotros queremos. Algo así como si nadásemos contra la corriente. Pienso esto como consuelo a la tristeza de ver qué poco ascendiente alcanza sobre las multitudes el esfuerzo de algunas nobles y fuertes voluntades. Lo cierto es que no se ve inquietud por ninguna parte. Y coincide nuestra máxima apatía con la terrible guerra. Si, al menos, tuviéramos el valor de nosotros mismos, de oponer un alma desdeñosa —aunque parezca grotesco— a esos pueblos que hoy guerrean y preparar una guerra nuestra... Pero esto es una quimera. Si carecemos de una voluntad creadora de una finalidad, ¿en qué basar nuestro orgullo? Eso de que nos dejen en paz no puede ser nunca, ciertamente, un ideal, ni menos una realidad» (Baeza, 21 de marzo de 1915).

De este mismo epistolario citamos igualmente algunos otros párrafos significativos —y casi actuales— en los que se cuestionan diversos aspectos de nuestra sociedad.

«Tenía intención de escribirle —la carta data quizá de 1913— cuando leí su soberbia composición sobre el Cristo de Palencia, que encierra tanta belleza y tanta verdad como ésta del éxodo del campo. En esta tierra —una de las más fértiles de España— el hombre del campo emigra con las manos libres a buscarse el pan, en condiciones trágicas, en América y en Africa.»

«Se habla de política —todo el mundo es conservador— y se discute con pasión cuando la Audiencia de Jaén viene a celebrar algún juicio por jurados. Una población rural encanallada por la Iglesia y completamente huera. Por lo demás, el hombre del campo trabaja y sufre resignado o emigra en condiciones tan lamentables que equivalen al suicidio.»

«Aparte de esa vileza —escribe a Unamuno en 1922— que usted señala con tan profundo tino, hay una desorientación grande y una falta de visión clara del problema político entre los que más se precian de comprensivos y aun, tal vez, no faltan hombres de buena voluntad descaminados y descaminantes. Yo tengo buenos amigos, personas dignas de aprecio por muchos conceptos, entre los llamados reformistas. Creo, sin embargo, que como políticos han hecho una labor negativa, porque son los «saboteurs» más o menos conscientes de una revolución inexcusable.»

Otra carta, por último, fechada en Segovia, en enero de 1929, cuando aún el rector de Salamanca permanecía en el exilio, describe así el conformismo de ciertos sectores públicos:

«De política, acaso sepa usted desde ahí, más que nosotros, los que vivimos en España. Aquí, en apariencia al menos, no pasa nada. Y lo más triste es que no hay inquietud ni rebeldía contra el estado actual de cosas. Las gentes parecen satisfechas de haber nacido. Nadie piensa en el mañana. Para muchos una caída en

cuatro pies tiene el grave peligro de encontrar demasiado cómoda la postura.»

Pero a todos estos comentarios y reflexiones epistolares, a todos los trabajos literarios y periodísticos referidos tanto a problemas internos como internacionales, don Antonio acompaña la acción. Día a día su compromiso con la causa republicana se hace más pragmático y adquiere un mayor peso específico.

«LA BREVEDAD DEL CAMINO EN NADA AMENGUA LA INJUSTICIA»

El poeta medita sobre las coplas manriqueñas que Ehremburg ha recitado en «lengua de Tolstoi». La fugacidad de ese tránsito que es la vida ya no le parece, como en otras ocasiones, argumento válido para sancionar desigualdades. Tal vez debió de antojársele que al propio y venerado maestro don Jorge tampoco habrían de cumplirle cabalmente, a la luz de los nuevos tiempos, sus filosóficas estrofas. La injusticia, en definitiva, lo es y cuanto tienda a lenificarla, en base a su menor cuantía temporal, constituye una nueva fraudulenta injusticia, una llamada de los poderosos a la resignación recomendada de los oprimidos.

Pablo Iglesias provoca, con sus «palabras encendidas», las lúcidas conclusiones, que, muchos años más tarde, expondrá don Antonio *Desde el mirador de la guerra.* Pero, en mayo de 1918, participa en una manifestación de solidaridad y pro amnistía para los presos encarcelados por razones sociales y políticas, a raíz de los sucesos de agosto del año anterior, cuando, tras la huelga de los ferroviarios de Valencia, el movimiento, primero reivindicativo, luego ya insurreccional, se extendió prácticamente por todo el país.

Si en sus recuerdos del líder socialista, Antonio Machado insinúa una aproximación a las ideologías populares, no resulta menos cierto que, como él mismo explicita, se le escapan aún las formulaciones marxistas. En su discurso a las Juventudes Socialistas Unificadas, con motivo del 1 de mayo de 1937, se define clara y honestamente en este sentido:

> «Mi pensamiento no ha seguido la ruta que desciende de Hegel a Carlos Marx. Tal vez porque soy demasiado romántico, por el influjo, acaso, de una educación demasiado idealista, me falta simpatía por la idea central del marxismo: me resisto a creer que el factor económico, cuya enorme importancia no desconozco, sea el más esencial de la vida humana y el gran motor de la historia.»

Ausente en él los fundamentos de la economía política, sin una valoración adecuada de las leyes del modo capitalista de producción, Machado, con su honesta y sincera actitud consuetudinaria, reduce a su asunto de simple afectividad la aceptación o el rechazo del materialismo histórico, y se atribuye generosamente la posible falta invocando una formación sin soportes científicos, subjetiva e idealista. La metafísica desplazó a la dialéctica. Habría aquí que rastrear las convicciones éticas de don Antonio, porque, sin duda, nos facilitarían el código capaz de revelarnos su interpretación neokantiana del socialismo, en el sentido de transformarlo en una doctrina moral, de acuerdo con los enunciados del filósofo de Königsberg y especialmente con las ulteriores elaboraciones de que fueron objeto por parte de algunos teóricos socialdemócratas, quienes trataron de superar las contradicciones de las relaciones sociales en base al perfeccionamiento gradual de la humanidad.

No obstante, Antonio Machado, con un amplio criterio de tolerancia y solidaridad —ejercicio de auténtico democratismo—, cooperó decididamente con las fuerzas del socialismo científico, por cuanto suponen «una manera de convivencia humana, basada en el trabajo, en la igualdad de los medios concedidos a todos para realizarlo, y en la abolición de los privilegios de clase». Palabras que implican una verdadera declaración de principios.

Con todo, la Revolución de Octubre conmovió profundamente al poeta español. Sólo que, fiel a su esquema de valores, la examinó a través de la óptica mesiánica de un Dostoyewski, a quien apela para enaltecer las virtudes inherentes al pueblo ruso, inscritas en el marco de la eslavofilia y de una mística del sufrimiento. Pero estas consideraciones no le impiden elogiar a Lenin y aun a Stalin, ni convenir en la oportunidad de la instrumentalización del marxismo, por parte de los dirigentes soviéticos. Y aun cuando manifiesta su extrañeza por la fenomenología revolucionaria, en tanto «el alma rusa no tiene, en el fondo y a la larga, demasiada simpatía por el dogma central del marxismo —el factor económico antes aludido—, que es una fe materialista», concluye, en sus reflexiones *Sobre la Rusia actual,* que «es marxista, pero es mucho más que marxismo. Por eso el marxismo que ha traspasado todas las fronteras y está al alcance de todos los pueblos, es en Rusia en donde parece hablar a nuestro corazón».

Obviamente, don Antonio observa un cierto eclecticismo y trata de conciliar y, aún mejor, de acomodar el sistema de concepciones filosóficas, económicas y politicosociales de Carlos Marx a un humanismo limitado a oír su propia raigambre burguesa. Como les

sucedió a los socialistas utópicos, Machado desconoce también las leyes objetivas de la historia y se obstina en repechar contradicciones e injusticias más por la vía del voluntarismo y de las argumentaciones morales que de acuerdo con los métodos dialécticos, entendidos tanto como doctrina ontológica cuanto como gnoseología del pensamiento y la cognición.

REFLEXIONES DE MAIRENA SOBRE LA «COMUNA ASTURIANA»

En el decurso del tiempo, la toma de posiciones de Antonio Machado se decanta y configura con mayor nitidez. No sólo medita a lo largo de sus escritos, sino que participa en actos concretos de indudable tendencia izquierdista. Y lo hace siempre —ya está dicho— con mesura y equilibrio, como si en ello le fuera aquel gran respeto que profesó a su pueblo y a sus tierras. Se suceden, pues, las manifestaciones de carácter político que, conforme al proceso de los hechos históricos, serán más abundantes, más diáfanas, más comprometidas. En la anteriormente citada correspondencia con don Miguel de Unamuno hay una carta, de 1922, en la que se puede leer: «Aquí hemos organizado un Liga provincial de los Derechos del Hombre y asistiremos a la sesión de la Junta Nacional para escuchar su mensaje.» Cuatro años más tarde firmará el «Llamamiento de Alianza Republicana» e iniciará un ágil programa de actividades populares. Por último, el 14 de abril de 1931, don Antonio, a la sazón catedrático del instituto de Segovia —desde 1919—, izará, emocionado, la bandera tricolor en el ayuntamiento de dicha ciudad. La realeza —en frase de Sánchez Guerra— había cedido a la realidad, y la República venía a restituir aspiraciones y esperanzas a un sector mayoritario del pueblo español. Para Antonio Machado se cierra un capítulo no ya detentado a título de heredad, sino asumido en un laborioso y responsable proceso de maduración.

Juan de Mairena nace al regazo del *Diario de Madrid* y con la reacción manipulando los resortes de la joven República. Lerroux pasa el testigo a los cedistas, y prosigue la carrera hacia el descrédito y la corrupción. El recién *alter ego* machadiano escribe:

> «En España —no lo olvidemos— la acción política de tendencia progresiva suele ser débil porque carece de originalidad; es puro mimetismo que no pasa de simple excitante de la reacción. Se diría que sólo el resorte reaccionario funciona en nuestra máquina social con alguna precisión y energía. Los políticos que pretenden gobernar hacia el porvenir deben tener en cuenta la

reacción a fondo que sigue en España a todo avance de superficie.»

Para el apócrifo maestro los movimientos revolucionarios de Cataluña y Asturias medulan una amplia reflexión política, tamizada por el estilo entre irónico y esotérico que lo caracteriza. Parapetado tras su novísimo sosias, don Antonio escruta la efímera realidad de aquella «comuna» asturiana que, muy pronto, y pese a la heroica defensa de los mineros, habría de venirse abajo. Es excesivo el empuje del ejército y de las fuerzas marroquíes de López Ochoa. Luego, el siguiente episodio subterráneo ya denuncia la represión. Pero si en sus artículos periodísticos apenas se explicitan los sangrientos sucesos, Antonio Machado, estremecido, los contabiliza y asimila, para mejor esclarecimiento de un ideario, día a día, más firme y radical. El fingimiento literario condiciona cautelas y servidumbres. Y así, difícilmente aquella criatura, docta en retórica y en artilugios para el canto, y por paradoja meditada muerta en 1909, mucho antes de nacer, podría testimoniar los cañonazos de Batet o la gesta de Mieres, si no en sutiles alusiones y en veladas referencias.

Un año después, en el mes de junio de 1935, se celebra en París el Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. En las declaraciones del prematuramente desaparecido novelista Andrés Carranque de Ríos al *Heraldo de Madrid*, se citan como invitados españoles a Valle-Inclán, Manuel Azaña, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Luis Araquistain, Alvarez del Vayo, García Lorca, Ramón J. Sender y el propio Carranque de Ríos. Se trata de una asamblea de inequívoco y relevante matiz izquierdista, y cuyo denominador común de las diversas y enjundiosas intervenciones de los delegados (Gide, Aragón, Malraux, Forster, Waldo Franck, etc.) se resuelve «en una constante crítica —a veces explícitamente manifestada y siempre implícita en todos los discursos— de lo que el actual sistema capitalista, como cultura, entendida en su más amplio sentido, nos ha legado». Allí se cuestionó una varia y compleja problemática: desde el paro obrero hasta el papel del escritor en la sociedad, sin omitir, por supuesto, el análisis riguroso de los regímenes fascistas. Don Antonio no asistió, no pudo asistir, pero consta su decidida adhesión al mencionado congreso.

En los agitados meses que siguieron al pronunciamiento militar y a las subsiguientes luchas fratricidas se sustancia el manifiesto de la Unión Universal por la Paz, que también avala con su rúbrica Antonio Machado, en nombre del comité español, junto con Julio Alvarez del Vayo, Angel Ossorio, el doctor Hernando y Manuel Azaña.

Por aquellas mismas fechas se publica —primero en *Ayuda* y poco después en *El Liberal*, de Murcia— *El crimen fue en Granada*. La muerte brutal y gratuita de García Lorca —ejecución fría, según la tesis de Ian Gibson o asesinato incontrolado de acuerdo con las sugerencias de Vila Sanjuán, polos ahora de una vidriosa polémica— produjo en don Antonio un agudo dolor que habría luego mudarse —elegíaco y definitivo— en versos irrepetibles:

Se le vio, caminando entre fusiles,
por una calle larga,
salir al campo frío,
aún con estrellas, de la madrugada.
Mataron a Federico
cuando la luz asomaba.
El pelotón de verdugos
no osó mirarle la cara.
Todos cerraron los ojos,
rezaron: ¡ni Dios te salva!
Muerto cayó Federico
—sangre en la frente y plomo en las entrañas—
... Que fue en Granada el crimen
sabed— ¡pobre Granada!— en su Granada...

DEL EXODO, EL EXILIO Y LA MUERTE

Difícilmente se avino Antonio Machado a abandonar —ya para siempre como intuyó— aquel «rompeolas de todas las Españas» que era el Madrid bombardeado de otoño y de metralla. La Alianza de Intelectuales encomendó su evacuación a Rafael Alberti y León Felipe; el Quinto Regimiento trasladaría al poeta y su familia hasta Valencia. Había comenzado un éxodo sin posible retorno.

Alberti nos ha dejado un vivo testimonio de aquella escena:

«Quizá se encuentre escrito en algún lado. Pero de su sencilla despedida no he podido perder —ni perderé ya nunca— el instante aquel en que don Antonio, con una sinceridad que nos hizo a todos brotar las lágrimas, dirigiéndose a Líster y a Modesto, ofreció sus brazos —ya que sus piernas enfermas no podían— para la defensa de Madrid. Poco más tarde, desde su hortecillo de Valencia escribía el poeta, insistiendo una vez más en su creencia ciega en el pueblo de España:

«En España lo mejor es el pueblo. Por eso la heroica y abnegada defensa de Madrid, que ha asombrado al mundo, a mí me conmueve, pero no me sorprende. Siempre ha sido lo mismo. En los trances duros, los señoritos invocan la patria y la venden; el pueblo no la nombra siquiera, pero la compra con su sangre.»

En esta misma semblanza, Rafael Alberti recuerda cómo, años antes, Antonio Machado accedió a colaborar en la revista *Octubre* —fundada por el mismo Alberti y su mujer— «la primera española que dio el alerta en el campo de la cultura». Machado escribió un breve ensayo titulado «Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia», donde, al margen de cualquier consideración cualitativa, afirma:

> «Para triunfar del *solus ipse* (una fe metafísica como otra cualquiera, y precisamente la propia de la sociedad individualista, que vive hoy con el escudo al brazo enfrente de la Rusia soviética) será necesaria una fe comunista —no nos asusten las palabras— que puede engendrarse en el seno de una fraternidad laboriosa.»

Algunos meses después, ya instalado en Rocafort, don Antonio trabaja abrumadoramente. Son frecuentes sus artículos en *Madrid, Cuadernos de la Casa de la Cultura, Nuestro Ejército*... y en la revista *Hora de España*, en cuyo número VIII (agosto 1937) se recoge la intervención de Machado, en el II Congreso Internacional de Escritores, titulada «Sobre la defensa y difusión de la cultura». El congreso fue inaugurado por el doctor Negrín y clausurado por Martínez Barrio, y en él intervinieron, entre otros, Tristán Tzara, Anna Seghers, Juan Marinello, Ilya Ehremburg, Feedor Keliyn, Malcom Comley...

En este mismo año publica don Antonio su último libró *La guerra,* que contiene textos en prosa y poemas ya aparecidos igualmente en diversas revistas. Año inflamado de combatividad lírica, alumbrará además, *Viento del pueblo, España en el corazón* y *España, aparta de mí este cáliz,* de Miguel Hernández, Pablo Neruda y César Vallejo, respectivamente.

Pero el éxodo arrastra al poeta y lo deposita en Barcelona. Es la penúltima etapa de un periplo trágico y doloroso. Antonio Machado es ya un militante activo y no cesa, pese a las condiciones precarias en que vive, en su trabajo de escritor, de comentarista político atento a las coyunturas nacionales y extranjeras. En *La Vanguardia* aparecen puntualmente sus crónicas bajo un epígrafe genérico: «Desde el mirador de la guerra».

De nuevo llega la hora de partir. Es el exilio. «Yo no debía salir de España —dice Antonio a su hermano—. Sería mejor que me quedara a morir en una cuneta.» Una madrugada concluye su artículo de homenaje al general Rojo y dispone la marcha. El almanaque deshoja una fecha: 22 de enero de 1939. Cinco días más tarde

cruza la frontera por Cerbére. Le acompañan, con su familia, Carlos Riba, Navarro Tomás, los hermanos Xirau, el doctor Trías, Corpus Barga...

En Colliure —a horcajadas entre Oxford y Moscú— se cierra el definitivo capítulo. «No volveré a España ni vivo ni muerto mientras siga el actual estado de cosas.» Y allí permanece de prestado en tierra ajena y piadosa, fiel a un ideario político, «limitado siempre a aceptar como legítimo solamente el gobierno que representa la voluntad libre del pueblo», de ese pueblo que «es el lado de España» y junto al que hay que ponerse «si algún día tuvierais que tomar parte en una lucha de clases».

E. CERDAN TATO

Manuel Antón, 11-7.º
ALICANTE

ANTONIO MACHADO EN VALENCIA

En los últimos libros que sobre don Antonio Machado han aparecido, al dar cuenta de la biografía del poeta, apenas unas pocas líneas sobre su estancia en Valencia durante la guerra civil. Quizá la razón de esta brevedad sea la falta de documentación. Sin embargo, sus meses en Valencia marcaron huella profunda en la vida y en la obra de don Antonio. Para ayudar a un conocimiento más completo de su biografía van estas páginas.

Ante los peligros a que estaban expuestos los que vivían en Madrid, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, ya instalado en Valencia, decide traer a esta ciudad a un grupo de «sabios e intelectuales». Debían llegar el día 24 de noviembre de 1936, por la noche. Así aparece la nota del citado Ministerio en *El Mercantil Valenciano* (25-XI-1936). Al día siguiente, el mismo periódico da cuenta de que no han llegado a causa de un accidente, sin especificarlo, durante el trayecto y que harán noche en el camino. Añade «Las autoridades enviaron sus coches al Puerto de Contreras, donde se dice ocurrió el accidente». *Fragua Social* (25-XI-1936) nos aclara el medio de locomoción: «Los sabios y literatos con sus familias salieron [de Madrid] en dos coches para Valencia.»

La llegada fue el día 25. Todos ellos fueron alojados en el ya desaparecido Palace Hotel, situado en la calle de la Paz, 27.

El día 26 aparece en algunos diarios (*El Mercantil Valenciano, Fragua Social*) una declaración de los intelectuales dando las gracias al Gobierno por haberlos traído a Valencia. Firman por este orden: E. Moles, A. Machado, P. del Río Ortega, Arturo Duperier, Medinaveita, Moreno Villa, Dr. Sacristán, J. Sánchez Covisa, Prados Such (1).

Don Antonio Machado en una entrevista, de la que luego daré

(1) Más tarde llega otra expedición de personalidades evacuadas de Madrid, entre las que figuran: Victorio Macho, Juan de la Encina, Orueta, José Capuz, Cristóbal Ruiz, hermanos Gutiérrez Solana, Domenchina y su esposa la poetisa Ernestina de Champourcin, Díaz del Moral... («Mercantil Valenciano», 4-XII-1936).

más amplia cuenta, aparecida en *Fragua Social* (19-XII-1936), declara sobre su venida a Valencia: «No creía merecer tanto —me ha dicho—. A no haber sido por este gesto del Gobierno, yo hubiera continuado allí... Consciente de que por mi edad y por mi salud quebrantada no podía colaborar directamente en lo que significa defensa de la ciudad, creía como un deber ineludible permanecer al lado de los que luchan, para compartir con ellos las penalidades de aquel asedio.»

Con don Antonio ha venido su madre, doña Ana Ruiz, su hermano José, su cuñada y sus sobrinos. El número es bastante crecido y quizá por eso o porque el poeta prefiere el aislamiento y la tranquilidad del campo se le da cobijo en un hermoso chalet incautado, «Villa Amparo», situado en Rocafort, pueblo cercano a Valencia y bien comunicado por un tren eléctrico. «Villa Amparo» es una amplia y bonita casa, con cuidado jardín, entonces también, con naranjos, situada en lo alto de una suave cuesta que va desde la estación del tren hasta el pueblo. Desde allí, desde las habitaciones del primer piso, que ocupaba la familia Machado, se ofrece un amplísimo panorama de la huerta en casi imperceptible declive hacia el mar, a unos 12 kilómetros. También las montañas están a ojo. Bordean unas partes del jardín de «Villa Amparo» —tupidos jazmines, rosales trepadores, frondosas madreselvas— la acequia Real de Moncada, con su grato ruido que el poeta cantará en sus versos:

MEDITACION

Ya va subiendo la luna
sobre el naranjal.
Luce Venus como una
pajarita de cristal.
Ambar y berilo,
tras de la sierra lejana,
y el cielo, de porcelana
morada en el mar tranquilo.
Ya es de noche en el jardín
—¡el agua en sus atanores!—
y sólo huele a jazmín,
ruiseñor de los olores.
¡Cómo parece dormida
la guerra, de mar a mar,
mientras Valencia florida
se bebe el Guadalaviar!
Valencia de finas torres
y suaves noches, Valencia,
¡estaré contigo,
cuando mirarte no pueda,

donde crece la arena del campo
y se aleja la mar de violeta! (2).

Otras dos composiciones escribió sobre este paisaje valenciano: el soneto *Amanecer en Valencia. Desde una torre* y *Meditación del día* (3): «Frente a la palma de fuego / que deja el sol que se va, /en la tarde silenciosa / y este jardín de paz...», comienzo que nos da su sentir en la soledad tranquila del poeta en su retiro de Rocafort. Su hermano José dibujó algunos aspectos del paisaje de Rocafort que ilustraron el libro de don Antonio *La guerra* (4).

El poeta, tan sólo sesenta y un años, está envejecido. En el citado libro *La guerra* hay un dibujo de él hecho por su hermano. El periodista José Luis, en el reportaje que ya he nombrado de *Fragua So-*

---

(2) Está fechada en Valencia, febrero, 1937. Publicada en la revista «Madrid». En el ejemplar de «La Guerra», que don Antonio regaló al poeta cubano Juan Marinello hay, autógrafo, este poema que presenta variantes:

Ya va subiendo la luna
sobre el naranjal.
Brilla Venus como una
pajarita de cristal.

De verde glauco berilo
tras de la sierra lejana,
el cielo, y de porcelana
morada en el mar tranquilo.

Ya es de noche en mi jardín
—el agua en sus atanores—
y solo huele el jazmín
que es ruiseñor de las flores.

Cómo parece dormida
la guerra, de mar a mar,
mientras Valencia florida
se bebe el Guadalaviar...

Falta la estrofa final. Juan Marinello, «Primer año de Antonio Machado», publicado en «Romance», México, 1940, I, núm. 7, pp. 1-2. (Tomo estos datos y la transcripción del poema de Antonio Machado, «Obras, Poesía y Prosa». Ed. de Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre. Buenos Aires, Losada, 1964, 2.ª ed.).

Las variantes son mínimas. Me inclino a creer que la versión autógrafa es anterior a la que figura recogida en los libros de poemas.

(3) Fechadas en Rocafort, marzo, 1937. Publicadas en «Hora de España», núm. XVIII. Barcelona, junio, 1938.

(4) «La guerra» / Dibujos de / José Machado / 1936-1937 / Espasa-Calpe, S. A. / Madrid, 1937 (116 pp.).

El índice contiene: «Los milicianos de 1936», «El crimen fue en Granada», «Apuntes» [Mairena], «Meditación del día», «Carta a David Vigodsky», «Al escultor Emiliano Barral», «Discurso a las juventudes unificadas».

Es una recolección de trabajos suyos publicados en su mayor parte. «Meditación del día» comienza con el poema «Frente a la palma de fuego / que deja el sol que se va...», seguido de un comentario político en prosa. Está fechado en Valencia, febrero, 1937.

Entre los dibujos de José Machado figuran varios de paisajes de Rocafort, uno de don Antonio y otro de Federico García Lorca.

cial (5), habla de la «salud, bastante delicada, del poeta», pero es el propio don Antonio quien da cuenta de ella en la *Carta a David Vigodsky* (6), fechada en abril, 1937:

> «Mi querido y lejano amigo:
>
> Con algún retraso me llega su amable carta del 25 de enero, que habría contestado a vuelta de correo, si mis achaques habituales no se hubiesen complicado con una enfermedad de los ojos, que me ha impedido escribir durante días.
>
> En efecto, soy *viejo y enfermo,* aunque usted por su mucha bondad no quiera creerlo: viejo, porque paso de los sesenta, que son muchos años para un español; enfermo, porque las vísceras más importantes de mi organismo se han puesto de acuerdo para no cumplir exactamente su función. Pienso, sin embargo, que hay algo en mí todavía poco solidario de mi ruina fisiológica, y que parece implicar salud y juventud de espíritu, si no es ello también otro signo de senilidad, de regreso a la feliz creencia de la dualidad de sustancias.» (7).

A mediados de enero de 1937 el admirado poeta y querido amigo Vicente Gaos y yo fuimos a visitarle para que nos dedicara su libro

---

(5) «Nuestros reportajes. Unos minutos de charla con el eximio poeta Antonio Machado». Hay un fotograbado en el que aparece don Antonio, en la terraza de Villa Amparo, acompañado del periodista y de otro señor. De las preguntas que le hacen de tipo literario copio estas:

«—¿Preparaba algo para el teatro en aquel tiempo?

—Sí... Se trataba de una obra que tiene alguna relación con la lucha que se desarrolla en nuestro país... «El hombre que volvía de la guerra».

—Una pregunta, don Antonio: ¿y su hermano Manuel?

—En Burgos...

Ante el gesto de sorpresa que no sé reprimir, aclara:

—Marchó allí unos días antes del levantamiento, para solventar unos asuntos familiares, y allí le sorprendió la Revolución.

—¿Tiene noticias de él?

—No.

Un caza leal ejecuta durante un buen rato evoluciones arriesgadísimas a muy poca altura, describiendo círculos en torno al chalet. Esto aleja nuestra conversación de aquel tema desagradable. Ahora, sobre el yunque de nuestro diálogo, salta la figura de García Loca.

—No puedo creer que haya sido asesinado —me dice— sin saber por qué, tengo la firme esperanza de que esa gran desgracia no se habrá consumado... El teatro de Federico no era revolucionario. Todo lo más que podían achacarle era que se nutría de la más pura cantera popular.

—¿Veía usted en él al renovador de nuestro teatro?

—Todavía no... La obra de García Lorca empezaba ahora a tomar bríos...

—¿Qué influencia ejercerá la Revolución en el teatro?

—Es de presumir que trastocará por completo los métodos al uso... Nuestro teatro se caía de viejo.

—¿Piensa usted cantar esta maravillosa gesta que estamos viviendo?

—Por ahora, no... Estamos demasiado cerca de ella... Lo grandioso necesita de la pátina del tiempo, para poder juzgarlo en todo su valor.»

(6) Esta carta se publicó en «Hora de España» (núm. IV) y en su libro «La guerra».

(7) En esta carta, entre muchas cosas, habla y valora la poesía de García Lorca y la de Rafael Alberti. Refiriéndose al poema que dedicó a Federico, dice «releyendo, cosa rara en mí, los versos que dediqué a García Lorca, encuentro en ellos la expresión poco estéticamente elaborada de un pesar auténtico, y además, un sentimiento de amarga queja, que implica una acusación a Granada...».

de *Poesías completas,* lo que muy amablemente hizo. Vicente Gaos, ocho años más tarde, escribió sus recuerdos de este encuentro (8) y sobre el aspecto físico de don Antonio dijo:

> «Me sería difícil relatar la primera impresión de este encuentro. Desde luego la sensación inmediata fue la de encotrar a don Antonio mucho más viejo de lo que yo suponía, juzgando por dibujos y retratos recientes. Andaba encorvado y arrastrando los pies. El aliño de su persona era exactamente el «torpe aliño indumentario» con que él mismo se ha descrito. Veíase en todo al hombre descuidado de sí mismo. Su cansancio y su agotamiento trascendían en el vacilante pulso con que firmó nuestros libros. Recuerdo que, para escribir, se puso unas gafas, mientras nos explicaba que ya no tenía vista suficiente para trabajar sin ellas.»

Juan Gil-Albert, con quien también fui en otra ocasión a visitar a don Antonio, en su libro de recuerdos *Memorabilia* (Barcelona, 1975, páginas 235-239) trata del poeta. Pormenoriza sobre su descuido: «el cuello sin abotonar, los cordones de los zapatos a medio anudar, el belfo caído; entrecanoso. Sobre sus hombros, a la luz del sol que entraba oblicua por los ventanales, se percibía depositado un polvillo blanco que, en aquellas alturas, en torno a la antigua testa creadora, hacía pensar, metafóricamente, en la lava de un volcán».

Por mi parte puedo decir que si es verdad que se presentaba así, en otras ocasiones vestía sin ese abandono, claro que no le preocupaba en absoluto que la ceniza cayera sobre su chaqueta o pantalones mientras fumaba. Siempre estaba fumando. Siempre que tenía tabaco, que no solía faltarle del todo.

Anteriormente a la visita con Vicente Gaos ya había visto a don Antonio. El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes había organizado una Tribuna de Propaganda en la plaza, entonces, de Emilio Castelar. El día 11 de diciembre, a las cuatro en punto de la tarde, se inauguró con las intervenciones de don Antonio Machado, que leyó su poema a la muerte de García Lorca, y de León Felipe (9). De este acto hay fotografías de Machado.

Creo que éste fue el único acto, y el de la clausura del Congreso Internacional de Escritores, en el que intervino personalmente, pues

(8) «Recuerdo de Antonio Machado. El recuerdo de las horas inolvidables», en «El Español», 6 de enero, 1945.

(9) De León Felipe se podría contar curiosas anécdotas. Se presentó en Valencia con un suntuoso abrigo de cuello de costosa piel. Su elegancia, tan extemporánea en esos momentos valencianos en los que llevar corbata era un riesgo peligroso, aunque algunos valientes la llevaban (Cernuda, García Gómez, Navarro Tomás...), le hizo sospechoso a unos milicianos que le tiraron de la barba pensando que era postiza. Por lo menos eso contó. Tuve amistad con él. Me lo presentó mi maestro don Dámaso Alonso. Conservo el ejemplar que me regaló, dedicado, de «La Insignia. Alocución poemática». Valencia, 1937.

en otras ocasiones, cuando se solicitaba su colaboración, mandaba unas cuartillas. Sobre la poca oportunidad de mezclar a don Antonio en festejos, protestó J.[uan]G[il]-A.[albert]: «Mucho podríamos lamentar también de otro tipo de actos benéficos o de propaganda, en los que la mezcolanza que preside su organización es irritante, como aquel en que unas cuartillas de Antonio Machado fueron leídas entre cupletistas y absurdos *tríos,* cuando, además, el organizador se llama Jacinto Benavente» (10).

Bastantes fueron las veces que visité a don Antonio en «Villa Amparo». Siempre que reunía tabaco negro, afanosamente buscado por mí o escamoteado clandestinamente a mi buen padre, gran fumador, también, iba a verle. Tal obsequio era recibido siempre con felicidad por don Antonio, que inmediatamente liaba cigarrillo tras cigarrillo mientras mis manos, debajo de las suyas, recogían el tabaco que se le caía, pues liaba el pitillo con poca destreza quizá por el temblor de sus manos. El tabaco salvado por mí iba a parar a un bolsillo de su chaqueta.

Mis visitas procuraba que coincidieran con las que le hacían sus amigos de siempre, ya que entonces la conversación tenía un interés mayor por los temas que tocaban. Estos amigos eran principalmente el actor Ricardo Calvo, persona encantadora, y, sobre todo, el admirable, culto y bondadoso don Xavier de Winthuysen, con el que mantuve cordial amistad hasta su muerte. ¡Qué singular y gran tipo humano! También de él se podrían contar sabrosas cosas.

En una ocasión se habló del General Moscardó y su defensa del Alcázar. Don Antonio mostró admiración ante el heroísmo del ilustre militar. Dijo que estaba dentro de la tradición española, con Numancia, Sagunto, Guzmán el Bueno, aunque a éste —lo dijo sonriendo— le sobraba el gesto teatral de arrojar el puñal para el sacrificio del hijo. Eugenio d'Ors, en una de sus *Glosas,* también hace la misma observación. Otra vez tuvo cordial discrepancia sobre la opinión peyorativa de don Manuel Azaña sobre los refranes y de quienes los utilizaban, pues, así, se evitaban el pensar por cuenta propia. Salió a relucir Sancho Panza, tan diestro y sabio en refranes, y Don Quijote, tan poco hábil en usarlos y tan celoso, por eso, de su escudero. Hablando del carácter andaluz contaba la historia de un señor de aquellas tierras que teniendo que pintar la fachada de su casa se presenta

(10) En «Hora de España». También valdría la pena de escribir largo sobre don Jacinto Benavente en su período valenciano. Se le veía con mucha frecuencia por las calles y sin parar, interviniendo en cuantos actos se pedía su colaboración. El miedo que tenía era inmenso. Pertenecía, mejor, tenía carnet de la C. N. T. En una ocasión, Dámaso Alonso y yo nos lo encontramos en el tranvía de Puebla Fanals, acompañado de su secretario, y con unos reducidos sacos, como nosotros, de verduras y patatas.

en la del vecino que vivía frente a él, y a quien no conocía, para que le dijese de qué color quería que la pintase. El tal vecino, sorprendido, le responde: «Pero si la casa es suya.» «Sí —contesta—, pero es usted el que tendrá que aguantar el color y quiero uno que sea de su gusto.» Esto, añadía con satisfacción, sólo puede ocurrir en Sevilla. Creo recordar, la memoria falla, que algo semejante lo he leído en un libro de Ortega y Gasset.

Xavier de Winthuysen contó una anécdota que se le atribuía a don Jacinto Benavente, que hizo reír a don Antonio y que no comentó. Se decía que le habían preguntado a Benavente, en la intimidad, claro está, «¿qué le parecen las bombas que nos dejan caer los aviones nacionalistas en Valencia?» El dramaturgo contestó: «más miedo tengo a las que suben por las escaleras»; aludía a las angustiosas visitas de los incontrolados.

De poesía se hablaba poco. Una vez fue sobre Juan Ramón Jiménez, de su casi manía de corregir sus versos una y otra vez. Esos versos que ya habían sido publicados hacía bastante años. Don Antonio calificó tal actitud de heroica, pues, según él, para corregir un verso es preciso volver al clima espiritual y poético en que se escribió. No era cuestión de gramática, vocabulario y crítica objetiva. Se admiraba sinceramente de tal esfuerzo y, añadía, que él jamás había vuelto la vista, en afán corrector, a ninguno de sus poemas. Esto también lo había escrito (11) y sabemos que no es verdad del todo.

Con humor y manifiesta exageración, me decía una vez que su pronunciación inglesa era muy particular, pues cuando él diptongaba una vocal los ingleses no lo hacían y viceversa. En cuanto a traducirlo no tenía dificultades. En sus escritos hay algunas citas en inglés tomadas de Shakespeare. También algunas traducciones, como la del soneto que comienza *When my love swears that she is made of truth*... De su versión dice Machado: «No es exactamente lo que dice Shakespeare; pero léase atentamente el soneto y se verá que es esto lo que debiera decir» (*Los complementarios,* fol. 119. Ed. crítica de Domingo Ynduráin. Madrid, Taurus, 1971). En cuanto a la cita que toma de *Macbeth,* en «Coplas»; *thou shalt be king, all hail!,* en el texto de Shakespeare es: *All hail! Macbeth thou shalt be king hereafter,* cree, y es muy posible. Oreste Macrí, tan seguro conocedor de la obra de Machado, que nuestro poeta citó de memoria (*Poesie, di Antonio Machado,* Milano, Lerici, 1969, 3.ª ed., p. 1272). También cabe suponer si hizo consciente esta alteración por razones de métrica, de asonancia:

---

(11) Véanse mis ediciones de «Soledades» (Madrid, Taurus, 1974, cuarta edición) y «Campos de Castilla» (Madrid, Taurus, 1974, segunda edición).

Sobre la maleza,
las brujas de Macbeth
danzan en corro y gritan:
¡tú serás rey!
(thou shalt be king, all hail!)

En las conversaciones, especialmente cuando eran entre gente desconocida, don Antonio tenía frecuentes momentos de ausencia —¿Guiomar? (12) ¿Su hermano Manuel?—. Para esas ocasiones y salir del apuro usaba dos palabras que le salvaban. Si se hablaba de la guerra, de los fascistas, salía «con mano dura». Si eran poetas, que le pedían su opinión sobre sus versos, «muy fino, muy fino». Eran libros que le habían mandado o llevado y que, muy posiblemente no había leído. Una de las veces, sentados una tarde en el jardín de la casa, llegó un poeta. El poeta era revolucionario y habló de la guerra. Don Antonio se ausentó de la conversación y cuando el vate, cambiando de tema, le interpeló directamente sobre qué le habían parecido sus sonetos, la respuesta, rápida y contundente, fue: «mano dura, mano dura». Ante el asombro que contempló en la cara del lírico-heroico, súbitamente y dulcificando la voz, dijo: «muy fino, muy fino».

Una mañana, estando los dos solos, le dije que por casualidad al manejar la radio me había salido Burgos y, casualmente, estaba su hermano Manuel hablando. Cambió, un poco desazonado, la conversación sobre otros temas. Yo me di cuenta de que había estado inoportuno. Esta vez, al despedirme, me acompañó hasta la cancela del jardín. Al despedirnos me preguntó: «Sólo por curiosidad, ¿qué decía mi hermano?» Estaba leyendo —dije— unos sonetos patrióticos, uno de ellos dedicado al general Franco. No hizo ningún comentario (13). Me despidió con hasta pronto.

La labor literaria de don Antonio en Valencia no fue considerable. Cierto que colaboró en la *Hora de España* (14) desde su comienzo hasta el último número, ya en Barcelona, que quedó sin salir. Pero, creo, que la mayoría de estos trabajos los tenía ya escritos antes de llegar a Valencia y los iba dando poco a poco: Todos los versaban sobre Juan de Mairena. Doy la lista de esta colección en la *Hora de España.*

---

(12) Recuérdese el soneto que comienza: «De mar a mar entre los dos la guerra...», escrito en Rocafort, marzo, 1938.

(13) En 1942 visité un par de veces a don Manuel Machado, motivadas por el número que le dedicaba la revista «Cuadernos de literatura contemporánea», de la que yo era secretario. Le conté justamente esto.

(14) Estos trabajos se encuentran reproducidos en la edición de las obras de don Antonio citada en la nota (2) y traducidos en Antonio Machado, «Prose». Traduzione e note di Oreste Macrí e Elisa Terni Aragone. Lerici editore. Roma, 1968.

I. Valencia, enero, 1937: «Consejos, sentencias y donaires de Juan de Mairena y de su maestro Abel Martín», pp. 7-12.

II. Valencia, febrero, 1937: «Sigue hablando Mairena a sus alumnos», pp. 5-10.

III. Valencia, marzo, 1937: «Sigue hablando Mairena a sus alumnos», pp. 5-12. (En este número aparece una crítica de *Juan de Mairena* firmada por R.[afael] D.[ieste], pp. 56-57.)

IV. Valencia, abril, 1937: «Carta a David Vigodsky».

V. Valencia, mayo, 1937: «Apuntes y recuerdos de Juan de Mairena», pp. 5-12.

VI. Valencia, junio, 1937: «Apuntes y recuerdos de Juan de Mairena», pp. 5-10.

VII. Valencia, julio, 1937: «Habla Juan de Mairena a sus alumnos», pp. 7-12.

VIII. Valencia, agosto, 1937: «Discurso sobre la defensa y la difusión de la cultura». Discurso pronunciado en Valencia en la sesión de clausura del Congreso Internacional de Escritores, pp. 12-19. (Figura en este número un dibujo de don Antonio Machado hecho por Ramón Gaya.)

IX. Valencia, septiembre, 1937: «Sobre la Rusia actual», pp. 5-11.

X. Valencia, octubre, 1937: «Algunas ideas de Juan de Mairena sobre la guerra y la paz», pp. 5-12.

XI. Valencia, noviembre, 1937: «Miscelánea apócrifa. (Apuntes y recuerdos de Juan de Mairena)», pp. 5-9.

XII. Diciembre, 1937: «Miscelánea apócrifa. Palabras de Juan de Mairena», pp. 5-11 (En este número una crítica de María Zambrano al libro *La guerra* de Antonio Machado.)

XIII. Barcelona, enero, 1938: «Miscelánea apócrifa. Notas sobre Juan de Mairena», pp. 7-16. (Este trabajo está fechado en Valencia el 3 de diciembre de 1937.)

XIV. Barcelona, febrero, 1938: «Miscelánea apócrifa. Habla Juan de Mairena a sus alumnos», pp. 5-10.

XV. Barcelona, marzo, 1938: «Miscelánea apócrifa. Notas y recuerdos de Juan de Mairena», pp. 5-11. (Está fechado en Valencia, febrero, 1937.)

XVI. Barcelona, abril, 1938: «Notas y recuerdos de Juan de Mairena», pp. 5-10.

XVII. Barcelona, mayo, 1938: «Sobre algunas ideas de Juan de Mairena», pp. 5-9.

XVIII. Barcelona, junio, 1938. Contiene las siguientes poesías: «La primavera», «El poeta recuerda las tierras de Soria», «Amanecer en

Valencia (desde una torre)», «La muerte del niño herido» y cuatro sonetos sin título: *De mar a mar entre los dos la guerra...*, *Otra vez el ayer. Tras la persiana...*, *Trazó una odiosa mano, España mía...*, *Mas tú, varona fuerte, madre santa...* (Todos estos poemas están fechados en Rocafort, marzo, 1938. El soneto, que sigue, «A Líster» y la cuarteta «A Federico de Onís», en Barcelona, junio, 1938.)

También fechado en Rocafort, 1937, «Alerta, Himno para las juventudes deportivas y militares», que se imprimió en una tarjeta tamaño postal.

En el mes de abril de 1938 se traslada a Barcelona y sigue publicando, sin fallar en un solo número, en la *Hora de España*. El último, que quedó compuesto y sin salir, también contenía un trabajo suyo (15).

Año y medio, y unos días, permaneció don Antonio en Valencia (16), aunque para ser más exactos habría que decir en Rocafort, pues muy contadas veces, como hemos dicho, vino a la ciudad a pesar de la gran cantidad de escritores amigos y admiradores suyos que en Valencia, ciudad, había. O quizá por eso. En Valencia estaban Rafael Alberti, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, León Felipe —su gran amigo—, Emilio Prados, José María Quiroga Pla —recluido en un sanatorio—, J. Moreno Villa, Miguel Hernández —en algunas ocasiones—, Antonio Sánchez-Barbudo, Rafael Dieste, Serrano Plaja, José Bergamín, etc., y los valencianos Juan Gil-Albert y Pascual Pla y Beltrán (17). También Dámaso Alonso, catedrático entonces de la Uni-

---

(15) Era el núm. XXIII, noviembre, 1938.

(16) Don Antonio, según nos dice (en la conocida Antología de Gerardo Diego), en los viajes que hizo por España de 1903 a 1910, visitó Valencia, entre otras ciudades, pero nada escribió de ella. Tan sólo, que recuerde, aparece vinculada al Cid: «... cuando Myo Cid Rodrigo el de Vivar volvía, / ufano de su fortuna y su opulencia, / a regalar a Alfonso los huertos de Valencia», «Campos de Castilla», XCVIII.

(17) Me ha sido imposible consultar el trabajo de Pascual Pla y Beltrán, «Mi entrevista con Antonio Machado», en «Cuadernos americanos», LXXIII, 1954, pp. 233-8.

Rafael Alberti, en su libro «Imagen primera de...» (Madrid, Turner, 1975, pp. 55-57), al dar su imagen de don Antonio dedica un breve y entrañable recuerdo a la última vez que le vio, que fue en Rocafort. Copia el poema «Ya va subiendo la luna / sobre el naranjal...». De su estado de ánimo, nos dice: «Mas, como siempre, a él, en apariencia, nada se le transparentaba. Estaba más contento, más tranquilo, al lado de su madre, de sus hermanos y aquellos sobrinillos, de todas las edades, que le querían y bajaban del brazo al jardín, dándole así al poeta una tierna apariencia de abuelo. Desde los limoneros y jazmines —¡oh, flor y árbol tan puros en su verso!— cercana, aunque invisible, la presencia del mar Mediterráneo, Machado veía contra el cielo cobalto las torres y azoteas de Valencia, bajo el constante moscardoneo de los aviones de guerra».

El admirado Rafael Alberti —que tomó el nombre geográfico valenciano de Aitana, para su hija— comete una equivocación al decir que la presencia del Mediterráneo era invisible. La mancha azul o morada del mar, en el horizonte cercano, se veía y ve perfectamente bien desde Rocafort. Don Antonio no inventaba sino que veía la riqueza de atenuados colores del atardecer de Rocafort:

Ambar y berilo
tras de la sierra lejana,
el cielo, y de porcelana
morada en el mar tranquilo.

versidad de Valencia. Esta incompleta nómina de poetas podría completarse con la de profesores, músicos, pintores, escultores, médicos, escritores, dramaturgos, actores y actrices, y no sé cuántas profesiones más residentes en Valencia durante el año y medio en que fue capital de la España republicana. Este intenso período de actividad, la historia de Valencia en ese año y medio, merece un detenido estudio, que todavía no se ha hecho ni siquiera abarcando algunos aspectos. Y son muchos. Juan Gil-Albert, en el libro de memorias citado, *Memorabilia,* ha evocado, con pericia y perfecta prosa, a los escritores que tuvieron relación con él.

La historia se repite, si no exactamente, en los matices y, a veces también en ellos, en lo fundamental. El período nacional-valenciano 1936-1938 tiene mucho de común con el de 1812-1814. Los intelectuales, los políticos afrancesados salieron de Madrid, en viajes penosísimos, para buscar en Valencia mejor protección y si las cosas se ponían peor, como se pusieron, alcanzar la frontera francesa. Los que la lograron (18). Lo mismo para nuestros últimos exiliados, con el paréntesis barcelonés. Pero Valencia les caló en lo afectivo. El temeroso e ilustre don Leandro Fernández de Moratín, también con sus años, cincuenta y dos, llega a Valencia, le encanta la ciudad y vive en ella un año más, y después unos terribles días, bajo la tiranía del general Elío, para dar cuenta de su actuación y presentar el papeleo de la necesaria purificación, como así se llamaba. Luego de su permanencia en Barcelona, marcha a Francia. En carta suya (Burdeos, 22 diciembre, 1824), cuatro años antes de morir, escribe: «... me iré a pasar la estación primaveral y la estival a una hermosa hacienda (no mía) en un delicioso país que dista de aquí dos horas de coche. Casa, cuartito cómodo, gallinero, vacas mugientes, pintadas, con grandes manchas pardas sobre fondo blanco, jardín, huertecillo, viña, arboleda sombría, bosque delicioso, que atraviesa un riachuelo a quien he puesto por nombre Guadalaviar, a causa de que en la lengua del país se llama *Eau blanche:* todo esto, y hermosos prados, vistas alegres de montecillos y alquerías...» No era sólo, creo, el llamar al riachuelo francés con el nombre del río de Valencia por la identidad de la denominación de ambos sino que le venía a la memoria una tierra que, en un momento desesperado de su vida, pensó hacerla suya hasta la muerte. En esa primorosa descripción del paisaje que nos da del campo francés, que tanto se asemeja a las del admirable *Azorín* ¿no parece que nuestro desterrado busca para su temporal

---

(18) Sobre el dulce Batilo, por ejemplo, véase la espléndida obra de Georges Demerson, «Don Juan Meléndez Valdés et son temps», París, Klincksieck, 1961, y su traducción al castellano, Madrid, Taurus, 1971.


José Machado
1937



Dibujo de Ramón Gaya.



Villa Amparo.



La acequia Real de Moncada, bordeando las tapias del jardín de Villa Amparo.



La torrecilla de Rocafort. (Dibujo de José Machado.)



La huerta de Rocafort; al fondo, el mar.
(Dibujo de José Machado.)



Paisaje de la huerta, con la acequia; al fondo, las montañas. (Dibujo de José Machado.)

retiro y para su paz un rincón gemelo al campo valenciano que él tan bien conocía y gustaba? (19).

Don Antonio Machado, además de cantar el campo valenciano y la ciudad con una hermosa perfección que le pone a la cabeza de los poetas que han poetizado sobre la tierra valenciana, la hermanó en su recuerdo nada menos que con Soria y sus tierras. Así lo dijo y afirmó un hombre tan sincero como él:

Valencia de finas torres
y suaves noches, Valencia,
¡estaré contigo,
cuando mirarte no pueda,
donde crece la arena del campo
y se aleja la mar de violeta!

RAFAEL FERRERES

Paseo de la Ciudadela, 13
VALENCIA-4

---

(19) Véase mi trabajo «Moratín en Valencia (1812-1914)», en «Revista Valenciana de Filología». Valencia, VI, 1959-62, págs. 143-209. Y la admirable edición a cargo del hispanista René Andioc del «Epistolario de Leandro Fernández de Moratín». Madrid, Castalia, 1973. Azorín, «Moratín en Valencia», «ABC», 16 septiembre, 1962.

SOBRE ALGUNOS SIMBOLOS EN LA POESIA DE ANTONIO MACHADO

A Pilar, que hace ahora cincuenta años me dio a conocer «Soledades, Galerías y otros poemas».

Me atrevo a escribir sobre Antonio Machado sin haber publicado antes ningún estudio sustancial acerca de su obra, movido por circunstancias atenuantes que desearía fuesen tenidas en cuenta. Una es la necesidad íntima de sumarme al homenaje que en este año se tributa a un poeta cuya lectura me acompaña desde la lejana mocedad y ha calado hasta lo más hondo de mí mismo. Es otra el privilegio que tuve de convivir con él durante más de dos años en el Instituto «Calderón de la Barca» de Madrid. Allí enseñamos, de 1932 a 1934, él como catedrático de Francés y yo como novel catedrático de Lengua española y Literatura. Mi admiración por el poeta se caldeó entonces con la experiencia viva de la bondad, comprensión y humor de don Antonio. Mis palabras serán, pues, sincero tributo de personal devoción.

Mi atrevimiento consiste en escribir «ligero de equipaje». Aunque la poesía de Machado se haya incorporado a mi vida, no ha sido hasta ahora para mí objeto de estudio continuo. No he seguido toda la inmensa bibliografía que hay sobre ella ni puedo aducir a cada paso el recuerdo de la que he leído (1). No pretendo descubrir aspectos nuevos: coincidiré muchas veces con quienes han investigado antes con mayor dedicación el mundo poético machadiano. Tampoco voy a ocuparme de la deuda que *Soledades* y *Galerías* tengan con el simbolismo francés, ni de sus afinidades con el modernismo hispanoamericano o peninsular. Mi intento es, simplemente, de lexicólogo: reunir diversos lugares en que el poeta emplea las mismas imágenes y cotejarlos

(1) Mencionaré sólo, por orden cronológico aproximado, los nombres de Pedro Salinas, Francisco Ayala, Heliodoro Carpintero, Pablo de Andrés Cobos, Carlos Clavería, Pedro Laín, Juan López Morillas, Dámaso Alonso, Julián Marías, José Luis Cano, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Antonio Sánchez Barbudo, Ramón de Zubiría, José María Valverde, Rafael Ferreres, Geoffrey Ribbans, Ricardo Gullón, Oreste Macrí, Aurora de Albornoz, Concha Zardoya, Justina Ruiz de Conde, Adela Rodríguez Forteza, J. M. Aguirre y Leopoldo de Luis. De todos ellos puede haber reminiscencias —y con todos ellos coincidencias inadvertidas— en las páginas que siguen.

para indagar la significación que puede atribuirse a ellas cuando constituyen símbolos. Ahora bien, esta labor aparentemente sencilla tropieza con graves dificultades. Hay en la poesía de Machado abundantes comparaciones y metáforas con relación expresa o inequívoca entre sus dos términos; hay también alegorías, con paralelo andamiaje de conceptos y figuraciones sensoriales; pero lo característico de nuestro poeta, esencial en su obra, es la constante presencia de símbolos que encierran fundidas noción e imagen, sin que sea posible separarlas. Fruto de intuiciones indisolubles, nunca se repiten con absoluta identidad, de acuerdo con la «lógica temporal» de Abel Martín, para la que «A no es nunca A en dos momentos sucesivos» (2). Los contornos significativos de estos símbolos no ofrecen la rigidez de los sistemas conceptuales; vale para ellos lo que el autor dice sobre el pensamiento de su «complementario»: «La ideología de Abel Martín es, a veces, oscura, lo inevitable en una metafísica de poeta, donde no se definen previamente los términos empleados» (3). Sin embargo, el conjunto de símbolos no es un caos, sino un cosmos. Examinar las afinidades, agrupaciones y contraposiciones de unos y otros puede ayudar a comprender mejor los dos mundos de que nos habla uno de los más inquietantes poemas de las *Galerías:*

¿Y ha de morir contigo el mundo mago
donde guarda el recuerdo
los hálitos más puros de la vida,
la blanca sombra del amor primero,

la voz que fue a tu corazón, la mano
que tú querías retener en sueños,
y todos los amores
que llegaron al alma, al hondo cielo?

¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo,
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?
¿Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para el polvo y para el viento?

(LXXVIII, 113)

«El mundo mago» y «el mundo tuyo» no están en disyuntiva. El primero forma parte de «la vida vieja», sometida a «orden nuevo» por el poeta. En principio, como hipótesis de trabajo, daremos como posible que ese orden se manifieste en los símbolos.

---

(2) «Obras, Poesía y Prosa», ed. reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, Buenos Aires, Editorial Losada, 1964, p. 301. En lo sucesivo me referiré a esta edición con la sigla «OPP» o con simple mención del número del poema y la página.

(3) Ibíd., 306.

Otra dificultad es el afincamiento de Machado en el misterio. Con razón fue lo primero que de él señaló Rubén Darío:

Misterioso y silencioso
iba una vez y otra vez.
Su mirada era tan profunda
que apenas se podía ver...

Su poesía es enigmática, llena de arcanos, sobre todo en la época intimista inicial y en la metafísica de sus años maduros. Y es en ambas donde más constantemente se da el empleo de símbolos, escaso en los *Campos de Castilla* de 1912 y en la poesía política. La lírica de Antonio Machado se centró primero en el misterio interior y atendió sobre todo a los recovecos de la propia alma:

El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.
Sólo el poeta puede
mirar lo que está lejos
dentro del alma, *en turbio*
y mago sol envuelto...

(LXI, 103)

En nuestras almas todo
por misteriosa mano se gobierna.
Incomprensibles, mudas,
nada sabemos de las almas nuestras.

(LXXXVII, 118)

Es cierto que ya en los primeros libros de Machado están presentes los problemas fundamentales de la existencia humana —muerte y supervivencia, el universo como quietud armónica o como fluir incesante, busca de Dios entre la niebla, vieja angustia que acompaña inseparablemente al hombre—; pero no se sobrepone a la introspección sino tras las crisis provocada por la muerte de Leonor en 1912. Pocos meses después el elogio a Xavier Valcarce denuncia el cambio:

Mas hoy... ¿será porque el enigma grave
me tentó en la desierta galería,
y abrí con una diminuta llave
el ventanal del fondo que da a la mar sombría?
¿Será porque se ha ido
quien asentó mis pasos en la tierra,
y, en este nuevo ejido
sin rubia mies, la soledad me aterra?

No sé, Valcarce, mas cantar no puedo;
se ha dormido la voz en mi garganta
y tiene el corazón un salmo quedo.
Ya sólo reza el corazón, no canta.

(CXLI, 216) (4)

Otros poemas que con este elogio envió Machado a Unamuno en 1913 confirman la nueva orientación (5), reforzada pronto al leer *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos,* que don Miguel publicó aquel mismo año. La preocupación metafísica fue desde entonces eje de la lírica y prosa de Machado. Por otra parte las «gotas de sangre jacobina» que el poeta reconoce en sus versos, inspiran la sátira reformista y protestataria que surge ya en *Campos de Castilla* (1912), cobra especial importancia entre 1913 y 1925, y reaparece durante la guerra civil.

Con tal cambio de horizontes sería de esperar que el lenguaje poético de Machado experimentase radical transformación. Y sin embargo, en apariencia, no ocurre así: muchas fórmulas expresivas, acuñadas en las *Soledades* de 1903 o en las *Soledades* y *Galerías* de 1907, se repiten después hasta llegar, como veremos, a las *Canciones a Guiomar* o a la *Muerte de Abel Martín.* Entre ellas hay no pocos símbolos; pero la continuidad es más de significantes que de significados: «espejo», «sueño», «camino», «mar», «luz» y «sombra», por ejemplo, siguen apareciendo con aparente identidad, pero renovados en su contenido. El abandono de unos símbolos, la perduración de otros, y el nuevo sentido que reciben algunos de los supervivientes, son hechos que ayudarán tal vez a poner en claro el tránsito entre los dos ciclos de la creación poética machadiana; y harán patente cómo tienen razón, a su modo, quienes defienden la unidad enteriza de ella y quienes afirman su innegable evolución.

*

La repetición de imágenes a lo largo de su obra no debe atribuirse a que la fantasía de Antonio Machado tuviera escaso poder creador, sino a apego a lo que estimaba satisfactoriamente plasmado y a desdén por el virtuosismo de la variedad no espontánea (6). Gracias a las

---

(4) Cito según el texto definitivo, dejando para otra ocasión analizar alguna variante del publicado con los «Poemas» de Valcarce (OPP, 974).

(5) Véase Aurora de Albornoz, «La presencia de Miguel de Unamuno en A. M.», Madrid, Gredos, 1967, 37.

(6) Véase Ramón de Zubiría, «La poesía de A. M.», Madrid, Gredos, 1955, 182-186.

reiteraciones la exploración de los símbolos encuentra a menudo vía fácil, ya sea porque la imagen de uno aparezca también en símiles o metáforas de clara interpretación, ya porque un mismo símbolo surja varias veces en contextos afines. Pero como todo lenguaje no matemático, el de los símbolos poéticos abunda en polisemia. Los nuevos valores significativos que cada uno adquiere a lo largo del tiempo no anulan la posibilidad de emplearlo con los que antes poseía. La polisemia se da no sólo en una misma época, sino a veces en un mismo poema, según veremos repetidamente en las páginas que siguen.

Si el término real es rico en aspectos que se prestan a diversas aplicaciones figuradas, puede ocurrir que los símbolos de que forma parte no se orienten en una sola línea significativa, sino que se dispersen en varias no coherentes entre sí. Tal es el caso del sol: el de la aurora y el del ocaso, el de la canícula y el del invierno, el irradiador de luz y la fuente de calor, despiertan reacciones emotivas tan dispares como las correspondientes imágenes poéticas. Veamos algunas, a título de ejemplo: el sol real del estío aparece en un poema de 1907 aumentando con su ardor la desolación de un entierro:

Tierra le dieron una tarde horrible
del mes de julio, bajo el sol de fuego.

(IV, 57)

No muy distinto se presenta «el sol de fuego» que agobia en una estepa de visión al fantasma del caminante (XXXVII, 80), o el que soportan los poetas mientras elaboran la creación que les da fortaleza («y bajo el sol bruñimos/el fuerte arnés de acero», LXI, 104), pasajes donde simboliza el dolor, la adversidad o el destino aciago. En otro es «el frío sol» que juntamente pone fin a congojas e ilusiones:

Siempre que sale el alma de la obscura
galería de un sueño de congoja,
sobre un campo de luz tiende la vista
que un frío sol colora.
Surge el hastío de la luz; las vagas,
confusas, turbias formas
que poblaban el aire, se disipan,
ídolos del poeta, nebulosas
amadas de las vísperas carmíneas
que un sueño engendra y un oriente borra.

(Del camino, XIV, 1903, 36)

Pero también es el «turbio y mago sol» que envuelve los recuerdos lejanos y los irisa como pompas de jabón (LXI, 103; LXII, 104; CXXXVI,

I, 197); es la iluminación interior del espíritu («Luz del alma, luz divina/faro, antorcha, estrella, sol...», CXXXVI, LI, 209); y es Dios mismo, soñado como «ardiente sol» en el corazón del poeta:

Era ardiente, porque daba
calores de rojo hogar,
y era sol porque alumbraba
y porque hacía llorar.

(LIX, 102)

Como vemos, las diversas resonancias afectivas de «sol» y los varios sentidos ocasionales con que aparece en imágenes poéticas no hacen de él un símbolo unitario ni tampoco un haz de símbolos persistentes.

Las imágenes simbólicas referentes al agua (7) se reparten también en diversas direcciones significativas, cada una de las cuales tiene bifurcaciones o desvíos; pero con insistencias coherentes o con derivaciones semánticas progresivas. El símbolo más obvio es el que, por contraposición a la sed, hace que el agua represente cuanto puede saciar anhelos e inquietudes, cuanto puede calmar la angustia del vivir humano:

¿Eres la sed o el agua en mi camino?
Dime, virgen esquiva y compañera.

(XXIX, 77)

¡Ay del que llega sediento
a ver el agua correr
y dice: la sed que siento
no me la calma el beber!

(XXXIX, 83)

Y sucedió a la angustia la fatiga,
que siente su esperar desesperado,
la sed que el agua clara no mitiga,
la amargura del tiempo envenenado.

(*Muerte de Abel Martín*, CLXXV, 347)

En las fuentes de los jardines solitarios o de las viejas plazas, el agua es compañera de la melancolía y el hastío, monótona cantora

(7) Estudian las de «Soledades» Dámaso Alonso, «Fuente y jardín en la poesía de Machado», Cuadernos Hispanoamericanos, 11-12, 1949, 365-381 (después en «Poetas españoles contemporáneos», Madrid, Gredos, 3.ª ed., 1965, 152-159); Zubiría, 35-44, y Geoffrey Ribbans, «Niebla y soledad», Madrid, Gredos, 1971, 168-173.

de antiguas tristezas (VI, 59-61; LV, 99); prolonga con su murmurio la pena guardada en las historias de las canciones infantiles (VIII, 63); puebla con su llanto el huerto anímico del poeta, y si enmudece, su silencio es todavía más desolador:

Me llevaré los llantos de las fuentes,
las hojas amarillas y los mustios pétalos.
Y el viento huyó... Mi corazón sangraba...
Alma, ¿qué has hecho de tu pobre huerto?

(LXVIII, 108)

Hoy buscarás en vano
a tu dolor consuelo.
....
Está la fuente muda
y está marchito huerto.

(LIX, 109) (8)

Se ha dicho muy justamente que en la poesía de Machado el agua simboliza el fluir del tiempo, dolorosa y personalmente sentido. El fluir del tiempo y el de las vidas por él arrastradas se representa con frecuencia mediante la imagen del río, ya sea sugerida por Jorge Manrique, ya por Heráclito. Como habremos de volver sobre ello, me limitaré a citar aquí un solo ejemplo:

¿Cuál es la verdad? ¿El río
que fluye y pasa,
donde el barco y el barquero
son también ondas del agua?
¿O este soñar del marino
siempre con ribera y ancla?

(CLXI, XCIII, 268)

Otras veces el agua aparece como símbolo de consuelo o de alegría. Sueña, y sus sueños alivian pesadumbres; así en *La noria,* su canto de esperanza aplaca el cansancio y el dolor de vivir (XLVI, 90) (9). Agua y vida se asocian en la alegría primaveral. Un poema de *Soledades* las presenta juntas, sin nada que perturbe el júbilo de las corrientes rápidas y saltarinas:

La vida hoy tiene ritmo
de ondas que pasan,
de olitas temblorosas
que fluyen y se alcanzan.

---

(8) La fuente, sonora o silenciosa, está ligada a sentimientos melancólicos en XXXII, 78; XC, 119; XCIV, 122, etc.

(9) Del significado de «La noria» me ocuparé al tratar del símbolo «sombra».

La vida hoy tiene el ritmo de los ríos,
la risa de las aguas
que entre los verdes junquerales corren
y entre las verdes cañas...

(XLII, 86) (10)

El paso de las ondas no invita aquí a la meditación grave. Tampoco, nueve años después, en *Campos de Castilla,* aunque el agua riente esté ensimismada:

Buscad vuestros amores, doncellitas,
donde brota la fuente de la piedra.
En donde el agua ríe y sueña y pasa,
allí el romance del amor se cuenta.

(CXII, 145)

...¡Alamos del amor cerca del agua
que corre y pasa y sueña...!

(CXIII, VIII, 149)

Pero en 1913, en plena crisis, el *Poema de un día,* a propósito de la lluvia deseada por los labriegos, muestra al agua como portadora de vida y transformándose en cuanto vive; no sólo en cuanto nace y existe con alegría, sino también en el hombre, atormentado por la contienda entre la razón y la fe:

¡Oh agua buena, deja vida
en tu huida!
¡Oh tú, que vas gota a gota,
fuente a fuente y río a río,
como este tiempo de hastío,
corriendo a la mar remota,
con cuanto quiere nacer,
cuanto espera
florecer
al sol de la primavera,
sé piadosa,
que mañana
serás espiga temprana,
prado verde, carne rosa,
y más: razón y locura
y amargura

(10) Dámaso Alonso («Fuente y jardín», 372-373) señala en el «Cenit» de las Soledades de 1903 (OPP, 33) pasajes donde el agua es manifiestamente símbolo de alegría:

Me dijo el agua clara que reía
bajo el sol, sobre el mármol de la fuente:
... ...
Mi destino es reír; sobre la tierra
yo soy la eterna risa del camino.»

de querer y no poder
creer, creer y creer!

(CXXXVIII, 184)

Octosílabos y pies quebrados, que se deslizan con andadura juguetona, desembocan en un sobrecogedor desgarrón del espíritu. Sobrecogedor, pero no sorprendente, porque bajo la vivacidad del ritmo y de las rimas se ha reanudado el vínculo simbólico entre el agua y el tiempo huidizos —«como este tiempo de hastío»—; y la visión manriqueña de las vidas humanas corriendo como ríos hacia el mar de la muerte se ha ampliado hasta abarcar a todos los seres que aspiran a vivir.

El símbolo del manantial tiene en Machado muy varia aplicación: se halla referido al sentimiento, inspirador de la filosofía de Unamuno (CXXVIII, 185) y de la lírica del propio autor, pero desdeñado por los poetas nuevos:

Como otra vez mi atención
está del agua cautiva;
pero del agua en la viva
roca de mi corazón.
....
A la vera del camino
hay una fuente de piedra,
y un cantarillo de barro
—glu-glu— que nadie se lleva.

(CLXI, XI y XIX, 254-255)

Bajo la influencia de recuerdos evangélicos y alegorías místicas (11), la soñada presencia de Dios en el alma se representa como el manantial que renueva la vida interior y del que el poeta no logró beber nunca (LIX, 101). Es también el manantial símbolo de autenticidad y pureza, y como tal se llega al recuerdo de Leonor en dos sonetos de 1924-1925 (OPP, 737; CLXV, III, 289). Por último, Abel Martín imagina al Gran Pleno o Conciencia integral como un manantial vivificador; no refleja los seres, que están en él presentes y vivos: «no hay espejo; todo es fuente». Borradas las negaciones, surgen ante la vista «brotando de su venero/las vivas aguas del ser» (OPP, 312).

Los varios símbolos cuyo significante es «el agua» no se dan por igual en las distintas épocas de la producción machadiana. Sólo se registran en todas la contraposición «agua»-«sed» y la representación del fluir del tiempo y de la vida mediante el fluir del agua. Las fuentes

(11) Juan, 4, 14 y 7, 37-39. Véase Fernando Lázaro, Glosa a un poema de A. M., «Insula», Madrid, X, núm. 119, noviembre de 1955, pp. 11 y 13.

melancólicas o soñadoras con las que a veces dialoga el poeta no rebasan el período de *Soledades* y *Galerías*. El símbolo del manantial, ya sea de inspiración poética, ya de vida interior o de vida en general, no empieza a encontrarse sino después de 1913. Por su importancia el símbolo del mar requiere ser estudiado aparte (12).

*

«El mar es lo ilimitado tras el límite de la orilla, lo definitivo tras la fluente provisionalidad del río, lo inconcebible allende la fácil circunscripción de la piedra y del árbol; y como él, la muerte, tras la orilla del morir, la carrera del vivir y la pensabilidad de las cosas terrenales.» Con mano maestra señala así Pedro Laín (13) las cualidades que hacen del término «mar» representante idóneo para simbolizar la muerte, conexión que documenta con inequívocos ejemplos machadianos. Como algunos de ellos nos ocuparán después, citaremos otros que también parecen indudables:

Castilla del dolor y de la guerra,
tierra inmortal, Castilla de la muerte...
....
¿Acaso como tú y por siempre, Duero,
irá corriendo hacia la mar Castilla?

(CII, 133)

Algo importa
que en la vida mala y corta
que llevamos
libres o siervos seamos;
mas, si vamos
a la mar,
lo mismo nos han de dar.

(CXXVIII, 185)

Cuatro cosas tiene el hombre
que no sirven en la mar:

---

(12) En el soneto de 1925 «¿Empañé tu memoria? ¡Cuántas veces!» figuran juntos el agua de manantial o torrente, símbolo de vida renovada y pura, y el mar, imagen de la muerte o de la nada; el primero, con mayor relieve:

«Pero aunque fluya hacia la mar ignota,
es la vida también agua de fuente
que de claro venero, gota a gota,
o ruidoso penacho de torrente,
bajo el azul, sobre la piedra brota,
y allí suena tu nombre ¡eternamente!»

(CLXV, III, 289)

(13) «La espera y la esperanza», Madrid, Rev. de Occidente, 1957, 409-10, 413.

ancla, gobernalle y remos,
y miedo de naufragar.

(CXXXVI, XLVII, 208)

¡Oh Guadalquivir!
Te vi en Cazorla nacer;
hoy, en Sanlúcar, morir.

Un borbollón de agua clara
debajo de un pino verde
eras tú, ¡qué bien sonabas!

Como yo, cerca del mar,
río de barro salobre,
¿sueñas con tu manantial?

(CLXI, LXXXVII, 267)

Dentro de la significación general de «muerte» hay ejemplos con matices especiales: más que al cese del vivir, parece referirse Machado al misterio de la muerte y la supervivencia cuando habla de la filosofía de Unamuno, que se aventura a explorarlo:

Bogadora,
marinera
hacia la mar sin ribera...

(CXXVIII, 185)

Y lo mismo en el proverbio

Todo hombre tiene dos
batallas que pelear:
en sueños lucha con Dios;
y despierto, con el mar.

(CXXXVI, XXVIII, 203)

Un poema de *Soledades* empieza con la mención literal de Manrique y repite su imagen de los ríos y el mar; pero en los últimos versos introduce novedades que suponen una desviación significativa:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar,
que es el morir. *¡Gran cantar!*

Entre los poetas míos
tiene Manrique un altar.

Dulce goce de vivir:
mala ciencia del pasar,
ciego huir a la mar.

Tras el pavor del morir
está el placer de llegar.

¡Gran placer!
Mas ¿y el horror de volver?
¡Gran pesar!

(LVIII, 101)

«El placer de llegar» a través de la muerte no puede ser otro que el de alcanzar una nueva y mejor vida, realizando la esperanza expresada en otro poema juvenil: «... Y encontrarás una mañana pura / amarrada tu barca a otra ribera» (XXI, 73). Más problemática es la interpretación de «el horror de volver», la alternativa que el poeta admite aquí como destino final del hombre. Evidentemente, no puede pensarse en un regreso a la vida terrena, sino a una inicial nada de donde esa vida hubiera emergido, con lo que el «ciego huir a la mar» supondría correr hacia una muerte que fuese también aniquilamiento. Pero, por otra parte las mismas condiciones de ilimitado e inconcebible que habilitan al mar para simbolizar la muerte, lo hacen capaz de apuntar a otras significaciones que quizá no se formulasen siempre de manera definida en la mente del poeta y que, en consecuencia, son más difíciles de identificar con seguridad (14). Así «el horror de volver» podría entenderse como retorno a algo desconocido y enigmático, lo que contaría con el apoyo de textos datables entre 1912 y 1917:

Cantad conmigo en coro: Saber, nada sabemos,
de arcano mar vinimos, a ignota mar iremos...
y entre los dos misterios está el enigma grave...

(CXXXVI, XV, 200)

De la mar al percepto,
del percepto al concepto,
del concepto a la idea
—¡oh, la linda tarea!—
de la idea a la mar.
¡Y otra vez a empezar!

(CXXXVII, VIII, 213)

Medir las vivas aguas del mundo..., ¡desvarío!
Entre las dos agujas de tu compás va el río.
La realidad es la vida fugaz, funambulesca,
el cigarrón voltario, el pez que nadie pesca.
Si quieres saber algo del mar, vuelve otra vez,
un poco pescador y un tanto pez.

---

(14) Véanse Kessel Schwartz, «The Sea and Machado», Hispania, XLVIII, 1965, 247-254, y sobre todo Aurora de Albornoz, «La presencia de M. de Unamuno en A. M.», 245-249.

En la barra del puerto bate la marejada,
y todo el mar resuena como una carcajada.

(OPP, 746-47)

Distinta duplicidad de sentidos presenta el símbolo del mar en otro poema de *Soledades.* «Hacia un ocaso radiante/caminaba el sol de estío» (XIII, 66-67). Manriqueño es también lo que Machado cree oír al agua que pasa bajo los arcos del puente:

«Apenas desamarrada
la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,
se canta: no somos nada.
Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera.»

Pero a continuación el poeta medita y se pregunta:

¿Qué es esta gota en el viento
que dice al mar: soy el mar?

Y ahí parece obligado entender que esa gota es el microcosmos enfrentado al macrocosmos: el hombre, orgulloso de su pensamiento y obseso por su destino, descubre de pronto que es mínima parte de un universo también sujeto a la ley del tiempo. Las imágenes de la gota y el mar reaparecen para expresar la inmersión de los seres individuales en la infinitud —el Todo o la Nada— donde se diluyen al morir:

...El piensa
que ha de caer como rama que sobre las aguas flota,
antes de perderse, gota
de mar, en la mar inmensa.

(XVIII, 70)

Morir... ¿Caer como gota
de mar en el mar inmenso?

(CXXXVI, XLV, 207)

Esa infinitud abismal del mar aparece expresamente equiparada al universo, sin dejar de estar asociada a la muerte, en un poema de intenso patetismo enviado a Unamuno en 1913, poco después de haber perdido a Leonor. En él, además, *el mar* o *la mar* parecen distinguirse del plural *los mares,* que podría significar la perturbación tumultuosa del ánimo, como en alguna otra ocasión (15). Dice así:

(15) Compárese XXIII, 74:

«Mis viejos mares duermen; se apagaron
sus espumas sonoras
sobre la playa estéril. La tormenta
camina lejos en la nube torva.
Vuelve la paz al cielo.»

Señor, me cansa la vida,
tengo la garganta ronca
de gritar sobre los mares,
la voz de la mar me asorda.
Señor, me cansa la vida
y el universo me ahoga.
Señor, me dejaste solo,
solo, con el mar a solas.

(OPP, 745)

No se publicó en vida de Machado, sin duda por ser esbozo del que figura por primera vez en las *Poesías completas* de 1917. La redacción definitiva, más densa y vigorosa, suprime la mención del universo y de los mares para destacar la soledad del poeta ante el enigma, dolorosamente vivido, de la muerte, del mundo y de la nada:

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

(CXIX, 176)

El símbolo del mar no siempre tuvo en Machado resonancias letales: cuando concibió la posibilidad de una nueva fe, de un Dios creado por la conciencia tras las negaciones de la razón, esperó que el corazón del hombre (16), al encontrar fundamento y sentido a su propio existir, haría partícipe al universo de su exultante alegría:

¡Oh fe del meditabundo!
¡Oh fe después de pensar!
Sólo si viene un corazón al mundo
rebosa el vaso humano y se hincha el mar.

(CXXXVI, XXXII, 204)

En la segunda de las *Parábolas*, dos hombres «en el tartesio llano,/ por donde acaba España y sigue el mar» (17), apoyan en la mano la cabeza. Uno duerme, interponiendo los párpados entre el mar y la pupila: sueña mitos —Proteo, las sirenas, los caballos de Poseidón—; el otro mira al agua: su pensamiento vuela como la gaviota que se lanza sobre la presa

---

(16) En la Parábola VII (CXXXVII, 213) el corazón sostiene que «la verdad es la esperanza», frente al escepticismo de la razón, en un diálogo semejante a los de «La venda» de Unamuno.

(17) Machado estuvo en la Baja Andalucía en 1915 y 1917. El poema «Pensar el mundo es como hacerlo nuevo» lleva la fecha de «Puerto de Santa María, 1915» (OPP, 18 y 746).

Y piensa: «Es esta vida una ilusión marina
de un pescador que un día ya no puede pescar.
El soñador ha visto que el mar se le ilumina
y sueña que es la muerte una ilusión del mar.

(CXXXVII, 211)

Asimismo en la *Profesión de fe* el mar «universo» aparece libre de connotaciones sombrías. No es Dios, pero Dios está presente —no necesariamente contenido— en él; se refleja en el universo o lo surca trazando camino, como Cristo sobre las aguas; creó y anima el universo, y el universo, mediante la conciencia humana, recrea a su Creador:

Dios no es el mar, está en el mar; riela
como luna en el agua, o aparece
como una blanca vela;
en el mar se despierta o se adormece.
Creó la mar, y nace
de la mar cual la nube y la tormenta;
es el Criador y la criatura lo hace;
su aliento es alma, y por el alma alienta.
Yo he de hacerte, mi Dios, cual tú me hiciste,
y para darte el alma que me diste
en mí te he de crear...

(CXXXVII, V, 212)

La fe deseada no llegó a arraigar. Junto a los esperanzados sueños del mitificador para quien la muerte es ilusoria y frente a las resueltas afirmaciones de la *Profesión,* otros poemas de 1912 a 1917 prueban desfallecimientos que siguen ensombreciendo el símbolo del mar. Insistentemente recuerda Machado el milagro evangélico de Jesús andando sobre las aguas, que para él simboliza la victoria sobre la muerte, la esperanza de inmortalidad, a diferencia del Cristo que muere; por eso, apartándose de Unamuno (18), exclama:

¡No puedo cantar, ni quiero,
a ese Jesús del madero,
sino al que anduvo en el mar!

(CXXX, 188)

---

(18) Me parece indudable la ironía respecto a «El Cristo de Velázquez» de Unamuno en CLXI, LVII, 211:

«Algunos desesperados
sólo se curan con soga;
otros, con siete palabras:
la fe se ha puesto de moda.»

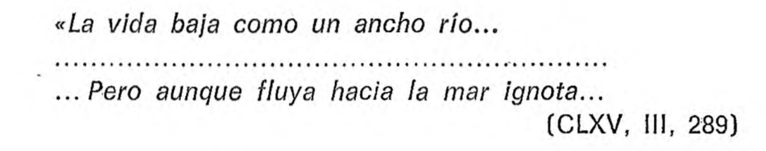
Véase también Aurora de Albornoz, «La presencia...», 261-262.

Al aplicarse la imagen a la existencia humana, el significado del mar se amplía, incluyendo juntas la muerte y la nada que subyace a la muerte y que aflora para borrar los pasajeros surcos marcados por nuestras vidas:

¿Para qué llamar caminos
a los surcos del azar?...
Todo el que camina anda,
como Jesús, sobre el mar.

(CXXXVI, II, 198)

En las *Nuevas canciones* el símbolo del mar es menos frecuente, aunque reaparece con referencia a la muerte en el paralelo, antes citado, entre el curso del Guadalquivir y la vida del poeta. Igual resonancia manriqueña hay en el soneto «¿Empañé tu memoria?»:



«La vida baja como un ancho río...
....
... Pero aunque fluya hacia la mar ignota...

(CLXV, III, 289)

En otro soneto el poeta se siente presa de un amor tardío a cuya ilusión teme entregarse, aunque no puede librarse de él en su irreversible viaje hacia la muerte:

Con el incendio de un amor, prendido
al turbio sueño de esperanza y miedo,
yo voy hacia la mar, hacia el olvido
—y no como a la noche ese roquedo,
al girar el planeta ensombrecido—.
No me llaméis, porque tornar no puedo.

(Los sueños dialogados, III, 285-286) (19)

La aposición «hacia la mar, hacia el olvido» une dos términos que también se alían en los versos finales de las *Ultimas lamentaciones de Abel Martín:*

¡Oh, descansar en el azul del día
como descansa el águila en el viento
sobre la sierra fría,

(19) El mismo giro de la tierra que lleva al roquedo hacia la noche y lo ensombrece, lo llevará hacia el nuevo día, mientras que el viaje del poeta es sin retorno. Para la equivalencia de «mar» y «muerte» en este pasaje, compárese el final del soneto de Abel Martín «Al Gran Cero» (OPP, 311): «Brinda, poeta, un canto de frontera / a la muerte, al silencio y al olvido». «Mar» y «olvido» aparecen también juntos en el elogio al poeta y marino Julio Castro, de 1932 (CLXIV, 279 y 977), donde «mar» tiene a la vez su sentido directo y el de «muerte»: «Dios a tu copla y a tu barco guarde / seguro el ritmo, firmes las cuadernas, / y que del mar y del olvido triunfen / poeta y capitán, nave y poema».

segura de sus alas y su aliento!
La augusta confianza
a ti, naturaleza, y paz te pido,
mi tregua de temor y de esperanza,
un grano de alegría, un mar de olvido...
(CLXIX, 329)

Así, por boca de su doble, expresa Machado el cansancio de su espíritu, que ansía despojarse de angustias e inquietudes, alcanzar la serenidad resignándose al anonadamiento. Próximo a la muerte, Abel desea el «sagrado olvido», «bálsamo suave/con la miel del amor», y pide silencio: «Ahógame esta mala gritería,/Señor, con las esencias de tu Nada» (20). Recordemos que según Mairena, su maestro murió «más inclinado, acaso, hacia el nirvana búdico que esperanzado en el paraíso de los justos» (21); y entenderemos por qué en *Siesta,* poema «en memoria de Abel Martín», Machado, con ironía más aparente que real, alaba al Creador de la Nada, al Dios que fija su áncora en el mar de la Nada:

...Honremos al Señor
—la negra estampa de su mano buena—
que ha dictado el silencio en el clamor.
Al Dios de la distancia y de la ausencia,
del áncora en la mar, la plena mar...
El nos libra del mundo —omnipresencia—,
nos abre senda para caminar.
Con la copa de sombra bien colmada,
con este nunca lleno corazón,
honremos al Señor que hizo la Nada
y ha esculpido en la fe nuestra razón.
(CLXX, 330)

Vemos, pues, que el símbolo del mar se halla presente desde las *Soledades* hasta los últimos poemas de nuestro autor. Su polisemia trasluce los cambios que el pensar y el sentir de Machado experimentaron a lo largo de su vida. La identidad entre «mar» y «muerte» o «misterio de la muerte» domina en todas las épocas, pero no conviene a todos los ejemplos de ninguna. Ya en *Soledades* se encuentra «mar» como representante del universo, de lo desconocido o de la nada inicial donde las vidas se sumen de nuevo tras la muerte. En el período que va de 1913 a 1917, cuando Machado polemiza consigo mismo intentando rehacer su fe, «mar» «universo» se desvincula de la idea

(20) «Muerte de Abel Martín», CLXXV, 345-346. «El silencio, que es, como decía mi maestro, el aspecto sonoro de la nada» (Juan de Mairena, OPP, 526).
(21) OPP, 452.

de «muerte» en textos muy reveladores; pero también aumentan entonces los casos en que «mar» significa el misterio de lo desconocido o la nada misma. Después los valores de «la muerte» y «la nada» se unen con insistencia al de «olvido», olvido deseado: patética renuncia final para quien empezó como poeta de los recuerdos y la evocación.

*

Tan duradero como el símbolo del mar es en la poesía de Machado el del camino, ya como «vía» o «ruta», ya como «acción de caminar», «peregrinación», y en ambas direcciones con múltiples valores metafóricos (22). Claro está que «camino», «senda», «sendero» se usan infinitas veces en sentido directo, pero no siempre con tanta evidencia como en *Olivo del camino* (CLIII, 231) o en «Desde Salduero el camino/va al hilo de la ribera» *(La tierra de Alvargonzález,* 157): en bastantes ocasiones —insignes algunas— los caminos seguidos o vistos se mezclan con los imaginarios, o éstos se configuran como reales. En «Yo voy soñando caminos/de la tarde» (XI, 64) el poeta que los anda deja que por ellos escapen sus ilusiones y su fantasía; el que ha elegido está abierto a azares quizá venturosos («¿Adónde el camino irá?»). Entre la naturaleza y su contemplador se establecen mutuas corrientes afectivas: la tarde que declina infunde melancolía en el alma del poeta, y la canción en que éste echa de menos el dolor de una pasión curada hace que el campo medite y enmudezca; el sendero se borra, oscurecido por el ocaso. Esos caminos crepusculares, entre colinas aún doradas, pinares y encinas polvorientas, atraviesan un paisaje muy castellano, pero convertido en símbolo al recibir la proyección emocional del poeta. Parecido es el caso del poema «En la desnuda tierra del camino» (XXIII, 73-74): tanto la senda como la «hora florida» que abre las primeras rosas de un solitario zarzal, o la revuelta del valle pueden ser reales, pero también marco simbólico imaginado para encuadrar el apaciguamiento anímico y la aparición de la amada en el recuerdo, demasiado paralelos a un cielo tormentoso que vuelve a la calma, y al soplo de la brisa que trae aroma al campo. En «Desnuda está la tierra/y el alma aúlla al horizonte pálido» (LXXIX, 113) hay un camino blanco bordeado por árboles yertos; pero el paisaje,

(22) Véanse Emilio Orozco Díaz, «El paisaje de Antonio Machado como visión de caminante», «Caracola», Málaga, 1959-1960, y «Antonio Machado en el camino», Universidad de Granada, 1962; Ribbans, «Niebla y soledad», 165-168 (con excelente comentario de «Sobre la tierra amarga», XXII); Antonio Sánchez Barbudo, «Los poemas de Antonio Machado», Barcelona, Edit. Lumen, 1967, 138-140, etc.

sin más nota de color que los montes dorados o enrojecidos en la lejanía por el sol moribundo, consuena con otro camino que pesa en el corazón del poeta, el «amargo caminar» hacia algo ansiosamente anhelado y siempre distante. Dentro ya de lo inequívoca y totalmente simbólico, el sueño puebla de intrincadas rutas el suelo de la dura vida real («Sobre la tierra amarga/caminos tiene el sueño/laberínticos, sendas tortuosas...», XXII, 73); y a su vez es meta de peregrinaciones, ya esté situado en alguna «florida loma» cercana (LXXXIV, 116), ya se encierre en el interior de su laberinto (*Cenit,* OPP, 33). El poeta, recoleto en su intimidad, rehúsa endulzar las penalidades de su jornada:

Mas no es tu fiesta el Ultramar lejano,
sino la ermita junto al manso río;
no tu sandalia el soñoliento llano
pisará, ni la arena del hastío.
Muy cerca está, romero,
la tierra verde y santa y florecida
de tus sueños; muy cerca, peregrino
que desdeñas la sombra del sendero
y el agua del mesón en tu camino.

(XXVII. 75-76)

Me dijo un alba de la primavera:
Yo florecí en tu corazón sombrío
ha muchos años, caminante viejo
que no cortas las flores del camino.

(XXXIV, 79)

Esas renuncias del soñador asceta concuerdan con lo que otros poemas suyos dicen respecto al goce epicúreo de la vida, insatisfactorio («porque en las bacanales de la vida/vacías nuestras copas conservamos», XXXVIII, 76) y calificado como «pura fe en el morir, pobre alegría/y macabro danzar antes de tiempo» (LXXV, 111). Otras veces la imagen de los caminos representa las distintas posibilidades que la vida ofrece, o las diversas maneras de realizarla: hay «caminos en flor» y «florida senda» (XLI, 85-86), pero también «agrios caminos de la vida fea (OPP, 299). El corazón del poeta ha andado disperso por cien caminos hasta que la edad, con presagios del fin próximo, le hace volver a la tarea de transformar el dolor en poesía:

Tuvo mi corazón, encrucijada
de cien caminos, todos pasajeros,
un gentío sin cita ni posada,
como en andén ruidoso de viajeros.
Hizo a los cuatro vientos su jornada,

disperso el corazón por cien senderos
de llana tierra o piedra aborrascada,
y a la suerte, en el mar, de cien veleros...
(CLXV, I, 288)

Siguiendo multisecular tradición literaria, la poesía de Machado, en todas sus épocas, presenta la vida humana como viaje o peregrinación hacia la muerte. Conviene con Manrique en que «allegamos al tiempo que fenecemos», pero no afirma que este mundo sea el camino para la morada sin pesar (23):

Al borde del sendero un día nos sentamos.
Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita
son las desesperantes posturas que tomamos
para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita.
(XXXV, 79)

¡Ay del noble peregrino
que se para a meditar,
después de largo camino,
en el horror de llegar.
(XXXIX, 83)

El peregrino lleva consigo, aparte de su propia sombra, la presencia ineludible del tiempo y el sentimiento de la soledad (24). Abel Martín exclama:

¡Oh Tiempo, oh Todavía
preñado de inminencias!
Tú me acompañas en la senda fría,
tejedor de esperanzas e impaciencias.
(CLXIX, 329)

El poeta se declara repetidamente «solo», «solitario», «a solas». El soneto «¡Oh soledad, mi sola compañía» (OPP, 286) presenta a su destinataria como enigmática «dueña de la faz velada/siempre velada al dialogar conmigo». Trágica soledad hay en los postreros momentos de Abel Martín, cuando camina creyéndose borrado de la vista de Dios:

Aquella noche fría
supo Martín de soledad; pensaba

---

(23) Me refiero exclusivamente a pasajes con el símbolo del camino. Ya hemos visto que, comentando el de los ríos y el mar, Machado recoge como solución manriqueña la de que «tras el pavor del morir / está el placer de llegar», pero le opone la posibilidad de una vuelta a la nada o a un misterio aterrador (LVIII, 109).

(24) Lleva además lo que el camino recorrido va grabando en su alma: «El caminante es suma del camino, / y en el jardín, junto del mar sereno, / le acompaña el aroma montesino, / ardor de seco henil en campo ameno» (CLXIV, 273).

que Dios no le veía,
y en su mudo desierto caminaba.

(CLXXV, II, 346)

Pero ¿es adecuado el símbolo del camino para representar la vida humana? El camino tiene un rumbo, conduce sobre suelo firme y queda marcado con cierta permanencia. Desde 1909, aún antes de la crisis de 1913 a 1917, Machado ve la existencia de los hombres como algo inconsistente y efímero, que desaparece sin rastro duradero. No caminamos sobre tierra estable, sino sobre el abismo de la nada, y nuestros derroteros son obra del acaso; no tenemos ante nosotros ruta marcada, ni podemos volver a la ya recorrida. Nuestras vidas sólo trazan estelas pasajeras, tan delebles como los intentos de hallar sentido a nuestra existencia (25):

¿Para qué llamar caminos
a los surcos del azar?
Todo el que camina, anda,
como Jesús, sobre el mar.
....
Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar.

(CXXXVI, II y XXIX, 198 y 203)

¿Es inútil, pues, la indagación del misterio? Mairena responde preguntando a su vez: «¿Renunciaríamos a navegar, que es caminar entre las estrellas, porque las estrellas no puedan cogerse con la mano? En consecuencia, aconseja a sus alumnos «la máxima tensión del pensamiento, el uso y aun el abuso de la lógica» (OPP, 580). Por otra parte Machado parece decirnos que la exploración, tenebrosa para quien la hace, puede iluminar a los que le sigan:

Un hombre a tientas camina;
lleva a la espalda un farol.

(CXXXVI, LI, 209)

---

(25) Para la relación de estos poemas con la obra de Unamuno véase Aurora de Albornoz, «La presencia de U. en A. M.», 343-347, con penetrante comentario.

Al final de su vida, Abel Martín se muestra más desengañado:

Mas si un igual destino
aguarda al soñador y al vigilante,
a quien trazó caminos,
y a quien siguió caminos, jadeante,
al fin sólo es creación tu pura nada...
(CLXXV, 346-347)

Pero en *Otro clima,* el último poema de Machado en las colecciones anteriores a 1936, el símbolo del camino es una nota de optimismo sobre un cuadro de horrores. Proféticamente el poeta augura guerras, esclavitud, destrucción, y ve

un nihil de fuego escrito,
tras de la selva huraña,
en áspero granito,
y el rayo de un camino en la montaña...
(CLXXVI, 348)

Camino luminoso para la futura humanidad.

La imagen del camino como símbolo del vivir humano tiene, pues, constante vigencia en toda la obra de Machado, aunque entre 1909 y 1917 alterne con la imagen de la estela, que le parece más exacta. En cambio, los caminos de paisajes imaginados o teñidos por la proyección de estados de alma, así como la peregrinación por las vías del sueño, son más característicos, si no exclusivos, de la época de *Soledades* y *Galerías.*

*

Si dispusiéramos de alguna concordancia que registrase de manera exhaustiva el vocabulario de Antonio Machado, es probable que la palabra «sombra» figurase entre los sustantivos más frecuentes y con mayor riqueza de matices significativos. Ya en el lenguaje diario abunda en acepciones y frases figuradas, herederas unas de creencias o supersticiones antiguas, de tradición literaria otras, y resultantes no pocas de deslizamientos semánticos o de metáforas. Sobre esta base común léxica la labor del poeta actúa creando sentidos simbólicos nuevos.

La sombra del cuerpo humano, inseparable de él, es para Machado símbolo de la existencia terrenal, de la vida corpórea:

Y tú, sin sombra ya, duerme y reposa,
larga paz a tus huesos...

(IV, 58)

Conmigo irás mientras proyecte sombra
mi cuerpo y quede a mi sandalia arena.

(XXIX, 77)

A solas con su sombra es locución que connota la absoluta soledad y extremo desamparo de alguien:

A solas con su sombra y su locura
va el loco, hablando a gritos.
....
El loco vocifera
a solas con su sombra y su quimera.

(CVI, 139)

Yo contemplo la tarde silenciosa
a solas con mi sombra y con mi pena.

(CXVIII, 174) (26)

La sombra simboliza también al «otro» que cada cual lleva dentro de sí, el hombre que va siempre con el poeta, el buen amigo con quien éste conversa en su soliloquio (XCVII, 126), «tu complementario/que marcha siempre contigo/y a veces es tu contrario» (CLXI, XV, 255). Amiga y contraria a la vez es para Machado su propia sombra cuando, sintiéndose envejecer, la ve transformarse en grotesco bufón que ridiculiza insinuadas apetencias de rejuvenecimiento (CLXVII, 242). Otro yo, el de la juventud pretérita, se presenta en sueños a Abel Martín siguiéndole «cual dócil sombra» (CLXIX, 328).

En la lejanía, la sombra de las cosas puede resaltar más que sus perfiles, borrarlos y dar a aquellas aspecto de seres irreales; así los árboles de una alameda se convierten en «mil sombras en teoría, enhiestos sobre el llano», que «copiaban el fantasma de un grave sueño mío» (XVII, 69). Advirtamos que no es el sueño el que reproduce cosas de la realidad, sino a la inversa, acaso porque el joven Machado vivía los sueños como realidad más inmediata. Pero su mundo soñado está lleno de otras sombras, espectrales figuras de lo evocado en el recuerdo, lo esperado o lo imaginado en visiones. El poeta vuelve al patio de casa natal

... buscando una ilusión cándida y vieja,
alguna sombra sobre el blanco muro,

---

(26) Cuando Grandmontagne marchó a la Argentina, Machado leyó en la fiesta de despedida un poema en que el escritor viajero emprende su travesía «ungido de las letras embajador hispano / ayant pour tout laquais votre ombre seulement» (CLXIV, 277). El alejandrino francés guarda semejanza con alguno de Ronsard, según observa Macrí, «Poèsie», 1208.

algún recuerdo, en el pretil de piedra
de la fuente dormido, o, en el aire,
algún vagar de túnica ligera.

(VII, 61)

Ya vimos que la sombra de la amada se le dibuja «en la bendita soledad» al serenarse el cielo tormentoso (XXIII, 74). Estas sombras halagüeñas o bienhechoras reciben a menudo el calificativo de «blancas» y alguna vez el de «gentiles»: blancas son las que pueblan las galerías del alma, desiertas con su marcha (XVIII, 70); las de las horas santas, que un mendigo viejo ha visto pasar, no obstante su ceguera (XXXI, 78); «la blanca sombra del amor primero» (LXXVIII, 113), y seguramente algunas más; gentiles, las que huyen entre los árboles, dorados por el otoño y el sol poniente, mientras el poeta rememora versos de otros días (XCI, 120). En ocasiones toman vaga figura de mujer, implícita en la «túnica ligera» del poema citado líneas atrás y cuyo visión más completa aparece en *Nevermore,* obra primeriza que sólo recogen las *Soledades* de 1903:

... ¡Leve
aura de ayer, que túnicas agita!
¡Espíritu de ayer!, ¡sombra velada,
que prometes tu lecho hospitalario
en la tarde que espera luminosa!,
¡fugitiva sandalia arrebatada,
tenue, bajo la túnica de rosa!

(OPP, 40)

No todas las sombras visionarias son plácidas: sobre el áspero campo castellano se ciernen —símbolos de la envidia y la violencia— la sombra de Caín y la de un centauro arquero (XCIX, 129; CVI, 139); y volviendo al alma del poeta, recordemos el retablo de sus sueños

Siempre desierto y desolado y solo
con mi fantasma dentro,
mi pobre sombra triste
sobre la estepa y bajo el sol de fuego...

(XXXVII, 80)

La sinonimia, aquí patente, de «sombra» y «fantasma» se confirma en otros pasajes donde «fantasma» designa recuerdos o figuraciones de diversa resonancia afectiva: «La Soledad.../los primeros fantasmas de la mente/me devolvió» *(Crepúsculo,* OPP, 34); «Ese aroma que evoca los fantasmas/de las fragancias vírgenes y muertas» (VII, 61); «Blancos fantasmas lares/van encendiendo estrellas» (XXV, 74). Ma-

chado parece preferir «fantasma» en las referencias a sí mismo: es «fantasma hermano» del muro del jardín que sabe sus secretos (*La tarde en el jardín*, OPP, 38); y nada piadoso consigo, se recuerda en pretérita andanza amorosa como «un fantasma irrisorio» que besa un nardo (XXX, 77) (27).

Por oposición a imágenes en que la claridad o la luz representan la alegría, «sombra« toma el sentido de «tristeza», que deja de ser ocasional en el adjetivo «sombrío». Así el gozoso «enigma de cristal» de una fuente cantarina contrasta con el «misterio de sombra» del caminante (*Cenit*, OPP, 33); «corazón de sombra» y «corazón sombrío» aparecen con total equivalencia (XXXIV, 79); y en esta dirección situaríamos el significado de «sombra» en dos pasajes de *La noria*, de no concurrir en ellos especiales circunstancias. Son los que dicen:

Soñaba la mula,
¡pobre mula vieja!,
al compás de sombra
que en el agua suena.
....
Yo no sé qué noble,
divino poeta,
unió a la amargura
de la eterna rueda
la dulce armonía
del agua que sueña
y vendó tus ojos,
¡pobre mula vieja!
Mas sé que fue un noble,
divino poeta,
corazón maduro
de sombra y de ciencia.

(XLVI, 90)

La interpretación más sencilla sería que el penoso trabajo de la mula significa la pesadumbre y monotonía de la vida humana, y que la música del agua simboliza la esperanza que permite soñar mientras los ojos están cerrados al mundo hostil; «sombra» y «amargura» serían aquí variantes estilísticas de un mismo contenido. Es posible que tal fuera el sentido prístino del poema, impreso ya en las *Soledades* de 1903; pero Machado mismo dio otro muy distinto a la imagen de la noria en una composición escrita entre 1912 y 1917, para cuya comprensión deben tenerse en cuenta sus borradores, felizmente con-

---

(27) Como símil: «Yo en este viejo pueblo paseando / solo, como un fantasma» (CXI, 145).

servados, así como la VIII de las *Parábolas*, compuesta por entonces (28).

¿Mi corazón se ha dormido?
Colmenares de mis sueños
¿ya no labráis? ¿Está seca
la noria del pensamiento,
los cangilones vacíos
girando, de sombra llenos?

(LX, 102)

Uno de los esbozos dice:

Mientras que la seca noria
voltea del pensamiento
los arcaduces vacíos,
de viento o de sombras llenos,
liban flores y fabrican
miel las abejas del sueño.

(OPP, 969)

Compárese la Parábola VIII, que no habla de la noria, pero dice claramente cuál es el significado de «sombra»:

Cabeza meditadora,
¡qué lejos se oye el zumbido
de la abeja libadora!
Echaste un velo de sombra
sobre el bello mundo, y vas
creyendo ver, porque mides
la sombra con un compás.
Mientras la abeja fabrica,
melifica,
con jugo de campo y sol,
yo voy echando verdades
que nada son, vanidades
al fondo de mi crisol.

(CXXXVII, 213)

La inquietud de Machado por los problemas de Dios y del más allá alcanzaba entonces su momento decisivo; con ella pasaba al primer plano de su espíritu el conflicto entre la razón, negadora, y el corazón, exigente. Al volver sobre la imagen de la noria infunde en ella sentido

(28) Corresponde a Zubiría, 174-176, el haber relacionado «La noria» con «¿Mi corazón se ha dormido?». Hay otras dos redacciones en esbozo, aparte de una variante de la definitiva, todas en un manuscrito cuya fotocopia proporcionó Jorge Guillén a Aurora de Albornoz (OPP, 969-970). Ni el poema LX ni la Parábola VIII figuran en los «Campos de Castilla» de 1912; se publicaron por vez primera en las «Poesías completas» de 1917.

nuevo, concorde con las ideas que sus meditaciones y el influjo de Unamuno iban configurando (29). Ahora es la razón quien, empeñada en su inútil pregunta por el destino del hombre, hace girar la rueda, sin que los cangilones saquen el agua que en el poema de 1903 endulzaba pesares. La sombra simboliza las negaciones a que llega el pensamiento racional, la consiguiente angustia ante la nada, y la nada misma, el no ser. «Sombra» y «nada» parecen sinónimos en un poema de 1915 donde también figura el símbolo del huevo universal vacío, sobre el que Machado insistiría tanto después:

Pensar el mundo es como hacerlo nuevo
de la sombra o la nada, desustanciado y frío.
Bueno es pensar, decolorir el huevo
universal, sorberlo hasta el vacío.

(OPP, 746) (30)

Las ideas filosóficas que empiezan a dibujarse en los escritos machadianos hacia 1915 (31) se desarrollan y organizan en la doctrina que desde 1926 atribuye a Abel Martín y en los comentarios de Mairena. Tanto en los poemas como en la prosa de estos apócrifos se corrobora la equivalencia de «la sombra» y «la nada»; la primera es versión poética de la segunda:

> Sólo a este precio [el de la desubjetivación y descualificación de lo sensible] se consigue en la ciencia la objetividad, la ilusión del objeto, del ser que no es. El impulso hacia lo otro inasequible realiza un trabajo homogeneizador, crea la sombra del ser. (OPP, 309)

Cuando el Ser *que se es hizo la nada*
y reposó, que bien lo merecía,

---

(29) Lo supongo así por las razones siguientes: aunque otras producciones de 1903 abordan los temas de la muerte y la supervivencia (XVI, 68; XXI, 72; LIV, 98; LVIII, 101), sólo en una, la «Glosa» sobre Manrique, se plantean como problema general. Su formulación filosófica y la busca de Dios no aparecen hasta las «Soledades» y «Galerías» de 1907 (XIII, 66-67; XVIII, 69-71; XXXV, 79; LXXVII, 112; LXXVIII, 113). La noria figura —es cierto— en el paisaje que en el poema XIII sugiere y encuadra reflexiones filosóficas; pero éstas contraponen la lira pitagórica y el fluir del tiempo, la armonía y el drama del universo. La noria puede simbolizar aquí la reiteración con que el pensamiento trata de explicarse la vida y el mundo. No hay testimonio de que Machado se enfrentase con el dilema razón-esperanza o razón-corazón (tan unamuniano) antes de la crisis de 1912-1917. Por otra parte no sería la única vez que interpretase «a posteriori» creaciones propias: véase OPP, 512, 563, 579, 580, etcétera.

(30) Un primer apunte, inserto en el cuaderno de «Los Complementarios» en abril de 1914, dice: «Pensar:vaciar el huevo / universal, sorberlo hasta el vacío, / para pensarlo, nuevo / lleno de sombra, desustanciado, frío» (ed. D. Ynduráin, 30).

(31) En Baeza, a 4 de diciembre de 1915, está fechado el esbozo «Heterogeneidad del ser. Apuntes para una nueva teoría del conocimiento. Espacio y tiempo», claro anticipo de la filosofía de Abel Martín («Los Complementarios», ed. cit., 42-43). Véase José María Valverde, «Antonio Machado», México-Madrid-Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1975, 115-125 y 181-200.

ya tuvo el día noche, y compañía
tuvo el hombre en la ausencia de la amada.
Fiat umbra! *Brotó el pensar humano.*
Y el huevo universal alzó, vacío...
(*Al gran Cero*, OPP, 311) (32)

Borraste el ser; quedó la nada pura.
Muéstrame ¡oh Dios! la portentosa mano
que hizo la sombra (33): *la pizarra oscura*
donde se escribe el pensamiento humano.
(*La metafísica de Juan de Mairena*, OPP, 323)

Con la copa de sombra bien colmada
con este nunca lleno corazón,
honremos al Señor que hizo la Nada
y ha esculpido en la fe nuestra razón.
(*Siesta*, CLXX, 330)

La sombra que llena la copa, como antes los arcaduces, no es sólo la negación, la nada, sino también la angustia ante ella; por eso el corazón nunca está satisfecho. No logra calmarlo Abel Martín, aunque agotado por la contienda consigo mismo, desee reposar en el olvido y encomie el «gran saber del cero», «manantial oscuro,/sombra divina de la mano augusta»; cuando descubre que pensadores y soñadores tienen igual destino, comprende que «al fin sólo es creación tu pura nada,/tu sombra de gigante,/el divino cegar de tu mirada»; quiere entonces salvarse, pide luz que no lo destruya, y bebe, como Sócrates la cicuta, el vaso lleno de pura sombra (CLXXV, 345-347, vv. 21-24, 54-60, 69 y 78-80). Mairena comenta: «Con todo, debió de salvarse a última hora, a juzgar por el gesto postrero de su agonía, que fue el de quien se traga ligeramente la muerte misma sin demasiadas alharacas» (OPP, 452). Además de la nada y la angustia, «sombra» es, por lo tanto, «la muerte misma».

Los dos principales valores simbólicos que Machado confiere a «sombra» se reparten cronológicamente en correspondencia con las dos actitudes de introspección e inquietud metafísica. Las sombras fantasmales y visionarias caracterizan la época de *Soledades* y *Gale-*

---

(32) Líneas después comenta: «Entiéndase: el pensar homogeneizador —no el poético, que es ya pensamiento divino—; el pensar del mero bípedo racional [...], el pensar que necesita de la nada para pensar lo que es, porque, en realidad, lo piensa no siendo.»

(33) A continuación: «O como más tarde dijo Mairena, glosando a Martín: 'Dijo Dios: Brote la nada. / Y alzó la mano derecha, / hasta ocultar su mirada. / Y quedó la nada hecha'. Así simboliza Mairena, siguiendo a Martín, la creación divina, por un acto negativo de la divinidad, por un voluntario cegar del 'gran ojo, que todo lo ve al verse a sí mismo'». Compárese: «Honremos al Señor / —la negra estampa de su mano buena— / que ha dictado el silencio en el clamor» (CLXX, 330).

rías, aunque algunas de especial carácter —las de Caín y el centauro— se den en los *Campos de Castilla* (34). En los años de crisis, alrededor de 1915, adquiere «sombra» el nuevo sentido de «la negación», «la nada»; con tal equivalencia, el símbolo se desarrolla y mitifica en el ciclo Abel Martín-Mairena, testamento poético-filosófico del autor. Como nexo entre las dos épocas, «sombra» = «tristeza», «pesadumbre» pasó fácilmente a significar «angustia existencial» (35).

*

El símbolo de la luz tiene en la poesía de Machado menor riqueza de significaciones que el de la sombra; pero como éste, arrancando de usos metafóricos lexicalizados, adquiere otros de sello personal y de especial contenido filosófico. No nos detendremos en los pasajes donde «luz», «luminoso», «iluminado» denotan alegría como antónimos de «oscuridad», «sombrío», «tenebroso», etc. (36). Más nos interesan los que se refieren a la iluminación del espíritu: «Luz» se intitula una creación juvenil donde el poeta se pregunta por la autenticidad de sus sentimientos y se impone como norma la veracidad cordial (OPP, 27-28). Tal vez pensara en la sincera afectividad de Berceo cuando dice que en los versos del clérigo riojano «le sale afuera la luz del corazón» (CL, 228); pero esta frase, con la que Berceo pintó la creciente virtud e inteligencia de Santo Domingo de Silos, puede también designar la fe. Intima evidencia que da sentido al mundo y a la vida es la luz de que se habla en el poema dedicado a Martínez Sierra:

Con el sabio amargo dijo: Vanidad de vanidades,
todo es negra vanidad;

---

(34) Hay excepciones como «la sombra de un encinar» (véase la nota siguiente) en los «Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela», publicados en 1931 (pero en gestación, desde 1914, «Los Complementarios», 26-33).

(35) Ambigüedades y juegos de doble sentido: en XXVII, 75, «y quizás el cenit de un nuevo día / amenguará tu sombra solitaria», hay referencia a la sombra corporal y a la tristeza. En CXXXVI, XLV, «Morir... ¿caer como gota / de mar en el mar inmenso? / ¿O ser lo que nunca he sido, / uno sin sombra y sin sueño...?», se puede entender una supervivencia del espíritu separado del cuerpo, y por lo tanto sin sombra física; más probable es que quiera decir 'sin dolores' o 'sin el torcedor de la razón y sus negaciones'. En CLIX, IX, «¡Blanca hospedería, / celda de viajero, / con la sombra mía!» cabe pensar en la sombra corpórea del poeta como su compañía única, en su yo complementario o en la pena que lleva dentro. En CLXXII, III, «Me eché a caminar / por un encinar de sombra, / la sombra de un encinar», el encinar es 'sombrío', 'triste', y a la vez imagen espectral del recorrido años atrás con Leonor.

(36) Sirvan de muestra: «Yo he visto mi alma en sueños / como un estrecho y largo / corredor tenebroso / de fondo iluminado. / Acaso mi alma tenga / risueña luz de campo...» («Galerías», 1904, OPP, 28); «alma luminosa» (VII, 61); «Era luz del alma, / que hoy es bruma toda» (LXV, 106); «Vuestros ojos tienen / la buena luz del mundo en flor» (LXVII, 108); «Galerías del alma, ¡el alma niña! / Su clara luz risueña...» (LXXXVII, 118), etc.

y oyó otra voz que clamaba, alma de sus soledades:
sólo eres tú, luz que fulges en el corazón, verdad.
(XVIII, 70)

Este ejemplo demuestra que desde fecha temprana (1907) el símbolo de la luz se vincula a los problemas básicos de la existencia del hombre. Posterior en unos ocho años, uno de los Proverbios contrapone la iluminación interior al conocimiento racional.

Hay dos modos de conciencia:
una es luz, y otra paciencia.
Una estriba en alumbrar
un poquito el hondo mar;
otra, en hacer penitencia
con caña y red, y esperar
el pez, como pescador.
Dime tú: ¿cuál es mejor?
¿Conciencia de visionario
que mira en el hondo acuario
peces vivos,
fugitivos,
que no se pueden pescar,
o esa maldita faena
de ir arrojando a la arena,
muertos, los peces del mar?
(CXXXVI, XXXV, 205) (37)

Un párrafo de la conferencia *Sobre literatura rusa* (1922) aclara en qué consiste esa iluminación: a los personajes de la novela rusa «les preocupa —como a nuestro egregio Unamuno— el problema esencial, el del último destino del hombre [...]; dudan, vacilan, como dudan y vacilan las almas sinceras y profundas, siempre divididas en sus entrañas; pero siempre se diría que alcanzan a ver una luz interior reveladora de la suprema esperanza» (OPP, 818). Machado no llegó a verla o se le eclipsó a menudo; y en un momento en que las tinieblas fueron más poderosas, desconfía de hallarla ante sí y se lanza a explorar la oscuridad para alumbrar a otros:

Luz del alma, luz divina,
faro, antorcha, estrella, sol...
Un hombre a tientas camina;
lleva a su espalda un farol.
(CXXXVI, LI, 209)

---

(37) Por entonces un borrador del poema LX comienza: «Sólo es claro el gran enigma / que alumbre una luz en sueños» (OPP, 969).

Al igual que «sombra», «luz» adquiere significación metafísica en el ciclo Abel Martín-Juan de Mairena. Los comentarios en prosa aclaran la notable dificultad de los testimonios poéticos, pertenecientes a varios pasajes de la *Muerte de Abel Martín:*

Antes me llegue, si me llega, el Día,
la luz que ve, increada,
ahógame esta mala gritería,
Señor, con las esencias de tu Nada.

(CLXXV, 346, vv. 25-29)

Dice Mairena: «Así expresaba mi maestro un temor, de ningún modo un deseo ni una esperanza: el temor de morir y de condenarse, de ser borrado definitivamente por la mano de Dios» (OPP, 451). La explicación no es del todo exacta, porque en realidad hay un deseo, el de que Dios imponga silencio a los recuerdos perturbadores; pero la puntualización de Mairena se refiere a los dos primeros versos, cuya sintaxis es equívoca: contienen un encarecimiento del ruego que se expresa en los dos últimos, pero en vez de empezar con la concesiva «aunque» o la optativa «así», comienzan con un «antes» contagiado de frases como «antes me muera que siga padeciendo esta algarabía». Abel considera, pues, un mal el hecho de que le llegue esa luz increada, aunque no pueda resistir más el acoso de los recuerdos; pero, ¿en qué consiste el mal? En otro lugar lo descubre Mairena: «Hemos de volver [...] a pensar la conciencia como una luz que avanza en las tinieblas iluminando lo otro, siempre lo otro. Pero esta concepción tan luminosa de la conciencia, la más poética y acreditada de todas, es también la más oscura, mientras no se pruebe que hay una luz capaz de ver lo que ella misma ilumina. Y era esto, acaso, lo que pensaba mi maestro, sin intentar la prueba, cuando aludía a la conciencia divina o a la divinización de la conciencia humana tras la muerte, en aquellos sus versos inmortales:

Antes me llegue, si me llega, el Día,
la luz que ve, increada.

[...] Es evidente que mi maestro comprendía que una luz sin ojos es tan ciega como todo lo demás» (OPP, 424). Tal divinización es temible porque supone la desaparición del yo individual, absorbido en el Ser omnipresente. A la luz increada se refiere Abel cuando se pregunta: «¿Y ha de borrarte el sol del nuevo día?» (347, v. 72). En efecto,

muere al apuntar «la luz bermeja/de una caliente aurora de verano», hacia la cual tiende la mano sin llegar a verla, ciego ya (38).

*

La lira pitagórica y el fuego heraclitano sirven a Machado para representar dos concepciones del mundo: la primera simboliza la inmutabilidad del ser y la armonía del universo; el segundo, el cambio incesante, el devenir que vivifica y consume.

El símbolo de la lira aparece ya en tres poemas de las *Soledades* y *Galerías* de 1907. Uno de ellos recuerda sin duda posible la oda a Salinas de Fray Luis de León:

Tal vez la mano, en sueños,
del sembrador de estrellas
hizo sonar la música olvidada
como una nota de la lira inmensa,
y la ola humilde a nuestros labios vino
de unas pocas palabras verdaderas.
(LXXXVIII, 119)

Frente a este sueño de la música celeste y del universo como lira pulsada por Dios, una de las *Coplas elegíacas* lamenta la suerte «del iluso que suspira/bajo el orden soberano,/y del que sueña la lira/pitagórica en su mano» (XXXIX, 83). En el tercer poema contrapone Machado por primera vez la armonía estática del universo y el fluir de los seres hacia la nada, arrastrados por la corriente del tiempo.

Yo iba haciendo mi camino
absorto en el solitario crepúsculo campesino.
Y pensaba: «¡Hermosa tarde, nota de la lira inmensa,
toda desdén y armonía;
hermosa tarde, tú curas la pobre melancolía
de este rincón vanidoso, oscuro rincón que piensa!»
(XIII, 66)

Pero después, viendo pasar el agua bajo el puente, reflexiona sobre el morir y sobre la insignificancia del destino humano en el curso total del mundo. No menciona a Heráclito, pero su imagen del río está asociada a la de los ríos manriqueños en estas consideraciones. A la

(38) Para otro significado simbólico de la luz, véase el poema CLVI, estudiado en el apartado siguiente.

luz de ellas comprenderemos por qué la copla elegíaca de antes compadece a quienes se sueñan a salvo en el orden universal.

Un poema de 1915, donde Machado critica la objetividad abstracta del pensamiento racional, la opone a los dos símbolos que representan la doctrina de Heráclito, el fuego y el río:

Puedes coger cenizas del fuego heraclitano,
mas no apuñar la onda que fluye con tu mano.
(OPP, 746)

En las *Galerías* de las *Nuevas Canciones,* al final de una concatenación de imágenes, reaparecen la lira y el fuego, con los adjetivos correspondientes a los filósofos cuyas teorías simbolizan: una vez más viene a la memoria de Machado el arco iris visto en su niñez desde el balcón (39); los siete colores le hacen pensar en la lira de Apolo: «las siete cuerdas/de la lira del sol vibran en sueños» (40); se suceden otras evocaciones, pero mientras tanto sigue presente el arco iris, identificado ya con la lira pitagórica. La armonía del mundo se impone como luz deslumbradora sobre las sombras a que el recuerdo intenta dar apariencia de relieve:

En el silencio sigue
la lira pitagórica vibrando,
el iris de la luz, la luz que llena
mi estereoscopio vano.
Han cegado mis ojos las cenizas
del fuego heraclitano.
El mundo es, un momento,
transparente, vacío, ciego, alado.
(CLXVI, 241-242)

La obsesión del tiempo destructor ha desacostumbrado los ojos del poeta a esa luz que barre sombras, pero que deja sin contenido —como un huevo vacío— al mundo, ciego y silente. La idea del mundo en orden es inseparable de la abstracción racional, carente de vida. Machado pugna por crearse una filosofía que ofrezca juntas permanencia y vida, librando a ésta de la pesadilla del tiempo, esto es, quitando al fuego de Heráclito la consunción incineradora:

Esto soñé. Y del tiempo, el homicida
que nos lleva a la muerte o fluye en vano,
que era un sueño no más del adanida.

(39) Cfr. «Desgarrada la nube; el arco iris / brillando ya en el cielo...» (LXII, 104).
(40) Cfr. «Vibra el sol como un arpa» (XLII, 86).

Y un hombre vi que en la desnuda mano
mostraba al mundo el ascua de la vida,
sin cenizas el fuego heraclitano.

(CLXIV, 273) (41)

Unir quietud y vida: ilusión que la misma vivencia infantil de antes parece haber conseguido en una de las canciones a Guiomar, y que Mairena desea cumpla su maestro en el seno de Dios, si es que sobrevive a la muerte:

Rompe el iris al aire el aguacero
y al monte su tristeza planetaria.
Sol y campanas en la vieja torre.
¡Oh tarde viva y quieta
que opuso al panta rhei *su* nada corre,
tarde niña que amaba tu poeta!

(CLXXIII, 341)

Maestro, en tu lecho yaces,
en paz con Ella o con El...
(¿Quién sabe de últimas paces,
don Abel?)
Si con Ella bien colmada
la medida,
dice, quieta, en la almohada
tu noble cabeza hundida.
Si con Él, que todo sea
—donde sea— quieto y vivo,
el ojo en superlativo
que mire, admire y se vea.

(OPP, 313)

Desde los años de Baeza (42) hasta los apócrifos de Martín y Mairena el pensamiento de Machado se esforzó tesoneramente por evadir la contradicción entre la tesis de los eléatas y la de Heráclito. Creyó alguna vez lograrlo mediante el pensar poético, pero no llegó a solución firme; por eso Abel Martín siente llena el alma, pero vacío el espíritu

ante la turbia hoguera
con llama restallante de raíces,
fogata de frontera
que ilumina las hondas cicatrices.

---

(41) Uno de los «Proverbios y cantares», publicado en 1923 en la «Revista de Occidente» y no incluido después en las «Poesías completas», dice: «Ya de un tiempo heracli[t]ano / parece apagado el fuego. / Aún lleva el ascua en la mano» (OPP, 755). Véase Macrí, «Poèsie», 76.

(42) «Los Complementarios», ed. cit., 23, 42, 56; notas posteriores, de la época segoviana, 172, 230.

Es la hoguera donde arden los recuerdos de lo vivido. Abel necesita quietud y quiere alejarse de esa manifestación del fuego heraclitano («¡Oh, distancia, distancia!, que la estrella/que nadie toca, guía»); pero, agonizante, le atormentan a la vez «la amargura del tiempo envenenado» y «esta lira de muerte» (CLXXV, 345, vv. 8-15, y 347, vv. 64-65).

*

El espejo, real o metafórico, aparece frecuentemente en la poesía de Machado como símbolo de varia significación. En sentido directo cumple más de una vez función de testigo. Junto con el reloj, presencia en *El viajero* (I, 55) la silenciosa reunión familiar, y refleja, suavemente iluminado, el rostro pensativo del emigrante que retorna. Como testigo del pasado, se convierte en depósito de recuerdos: el protagonista de *Los ojos,* al morir su amada, piensa encerrarse en casa hasta la vejez

solo, con su memoria y el espejo
donde ella se miraba un claro día.
Como el oro en el arca del avaro
pensó que guardaría
todo un ayer en el espejo claro.
Ya el tiempo para él no correría.

(CLXII, 270)

De espejo hace el cristal de las ventanillas del tren, despertando en el poeta el recuerdo de otro viaje en que le acompañaba Leonor: «La hilera de brillantes ventanillas / lleva un doble perfil de camafeo / tras el cristal de plata repetido» (CLVI, V, 241); un camafeo como los que conservan el perfil de Tolomeo y Berenice.

El espejo real se humaniza porque el poeta le infunde alma, proyectando sobre él sus sentimientos: en la sala donde vivieron y murieron la hermana que cosía y la que hilaba, brilla un espejo que sueña, mientras la mano invisible del tiempo hace girar el huso (XXXVIII, 82). Si el espejo material se personifica y siente, las honduras del alma donde anidan los sueños, así como la memoria que los guarda, se representan simbólicamente como espejos: «en el profundo espejo» de sus sueños se revela al poeta el sentido de su propia creación (LXI, 103); le insatisface la idea de una supervivencia en que no le acompañen los recuerdos, la idea de ser tras la muerte «lo que nunca he sido, /.../ un solitario que avanza / sin camino y sin espejo» (CXXXVI, XLVI, 207); y descubre haber sido él mismo quien ponía el azogue para que el espejo anímico reflejara y retuviera imágenes:

Ya noto, al paso que me torno viejo,
que en el inmenso espejo
donde orgulloso me miraba un día,
era el azogue lo que yo ponía.
Al espejo del fondo de mi casa
una mano fatal
va rayendo el azogue, y todo pasa
por él como una luz por el cristal.
(CXXXVI, XLIX, 208)

No creo que Machado se limite aquí a decirnos que con los años va perdiendo la facultad de recordar. Su azogue es, desde luego, la memoria, pero también otras cosas (43); o mejor dicho, el poeta, como todo el que recuerda, no sólo ponía el azogue, sino además el color y la mayor o menor transparencia del cristal. En el recuerdo la representación del pasado aparece teñida afectivamente por el estado de alma en que lo recordado se grabó antaño, por la impresión que entonces produjo y por el temple con que ahora se la recibe. Cuando Abel Martín sueña tener al lado su propio cuerpo juvenil, esta presencia resulta acerba, porque al irrumpir en el apagado vivir que declina, hace más notoria la proximidad de la muerte:

Su luz de acuario
trocaba el hondo espejo
por agria luz sobre un rincón de osario.
(CLXIX, 328)

Por otra parte Machado —al menos el de *Soledades* y *Galerías*— ponía también en el recuerdo complacencia consciente, voluntaria actitud evocadora y afán de introspección. Ahondar en las profundidades de la memoria es ahondar en la busca de la propia personalidad. No es casualidad que el recordador se mire en los espejos-testigo de la realidad o en los espejos metafóricos del recuerdo: «Me miré en la clara/luna del espejo/que lejos soñaba...» (XXXVIII, 82); «el inmenso espejo/donde orgulloso me miraba un día» (208). Orgulloso, por su desdén a lo exterior, por atender sólo a su intimidad soñadora; pero, a la

(43) A la luz de este pasaje, Zubiría (28, nota 2) interpreta el verso «sólo tienen cristal los sueños míos» (XXXIV, 79) como «ya su alma ha dejado de ser azogue (espejo) donde se reflejaba el pasado»; amplía así su primera identificación de «azogue» con «memoria». Véanse también Concha Zardoya, «El cristal y el espejo en la poesía de Antonio Machado», en «Poesía española contemporánea», Madrid, 1961, 181-215, y Ribbans, «Niebla y soledad», 161-162. Otros pasajes donde «espejo» es símbolo de la memoria con todas sus implicaciones anímicas se hallan en «Arte poética», OPP, 27; «Nevermore», ibíd., 40; «Glosando a Ronsard», III (CLXIV, 272-273: al mandar su retrato «a una bella dama que le había enviado el suyo», le pide que guarde «en vuestro sabio espejo —luz y olvido—» una imagen en que se iluminen los rasgos del joven que fue y se borren los del hombre maduro); CLXV, IV, 290, etcétera.

vez, inquieto por la autenticidad o falsía de su dolor, atormentado por las dudas respecto a su yo verdadero. Cuando para resolverlas acude a otro testigo, la noche amiga, la amada vieja, la respuesta que obtiene no hace sino añadir motivos para su perplejidad:

Para escuchar tu queja de tus labios
yo te busqué en tu sueño,
y allí te vi vagando en un borroso
laberinto de espejos.

(XXXVII, 81)

En marcado contraste con esta vehemente preocupación por su identidad personal, el soneto «¡Oh soledad, mi sola compañera!», publicado en 1924, muestra al poeta desentendiéndose de tal problema para concentrarse en el de la soledad misma:

Hoy pienso: este que soy será quien sea;
no es ya mi grave enigma ese semblante
que en el íntimo espejo se recrea,
sino el misterio de tu voz amante.
Descúbreme tu rostro: que yo vea
fijos en mí tus ojos de diamante.

(CLXIV, *Los sueños dialogados*, IV, 286)

Por entonces o poco después Abel Martín emplea el símbolo del espejo para representar también la complacencia en sí mismo y condenarla. En el soneto «*Nel mezzo del camin* pasóme el pecho» imagina un amor perfecto en que el pensamiento inflamado eliminase todo egoísmo, tanto el narcisista como el lujurioso:

Si un grano del pensar arder pudiera,
no en el amante, en el amor, sería
la más honda verdad lo que se viera;
y el espejo de amor se quebraría,
roto su encanto, y rota la pantera
de la lujuria el corazón tendría.

Mairena explica: «Quiere decir Abel Martín que el amante renunciaría a cuanto es espejo en el amor, porque comenzaría a amar en la amada lo que, por esencia, no podrá nunca reflejar su propia imagen. Toda la metafísica y la fuerza trágica de aquella su insondable solear:

Gracias, Petenera mía:
en tus ojos me he perdido;
era lo que yo quería,

aparecen ahora transparentes o, al menos, translúcidas» (OPP, 300).

Para explicarnos el cambio de postura respecto al obseso vagar del poeta en el laberinto de espejos que repetían su rostro, hemos de tener en cuenta dos hechos capitales en la evolución de su pensamiento: la revalorización de su otro yo y la creciente atención al prójimo. Al histrión o fantasma que era su doble en *Soledades* y *Galerías*, sucede «el hombre que va siempre conmigo», el complementario con quien conversa y de quien recibe consejos, incluso en forma de caricatura bufonesca. A ese otro yo es al que hay que buscar en el espejo, porque, comprendiéndolo, nos lleva a comprender y amar a los demás, otro espejo en que debemos mirarnos respetando su otredad (44). La nueva doctrina se formula por vez primera en los *Proverbios y cantares* de 1923-1924:

Todo narcisismo
es un vicio feo,
y ya viejo vicio.
....
Mas busca en tu espejo al otro,
al otro que va contigo.
....
Busca en tu prójimo espejo,
pero no para afeitarte
ni para teñirte el pelo.
(CLXI, III y IV, 253; XXXIX, 259)

El cantar VI de la misma serie («Ese tu narciso/ya no se ve en el espejo/porque es el espejo mismo») parece haber sugerido el boceto de comedia de Mairena *Don Nadie en la corte:* un «señor importante», mera apariencia sin personalidad, sin complementario y sin prójimo, intenta mirarse en un espejo de tocador, que gira volviéndole su revés de madera; en cambio permanece quieto cuando se mira en él un criado, hombre sencillo, pero hombre de verdad (OPP, 380).

Queda, por último la acepción simbólica de «espejo» atestiguada en el poema *Al gran Pleno o Conciencia integral,* que había de prologar la tercera sección de *Los complementarios,* de Abel Martín. Se expresa en este poema el deseo de que la conciencia y la vida alcancen triunfo universal, dejando a un lado el alto Cero resultante del pensar homogeneizador. Frente a la lógica negadora se postula una «lógica divina» vivificante:

Y la lógica divina,
que imagina,
pero nunca imagen miente

(44) Véase Pedro Laín Entralgo, «Teoría y realidad del otro», 2.ª ed., Madrid, 1968, con frecuente y sabio comentario de pasajes machadianos.

—no hay espejo; todo es fuente—,
diga: sea
cuanto es, y que se vea
cuanto ve. Quieto y activo
—mar y pez y anzuelo vivo,
todo el mar en cada gota,
todo el pez en cada huevo,
todo nuevo—
lance unánime su nota.

En esta anhelada victoria de la Conciencia integral, todas las cosas estarán presentes a ella, no representadas; no habrá, por lo tanto, espejo que las refleje (45). Por el contrario, todo será fuente, manantial de vida; una vez borradas las formas del Cero:

Torna a ver
brotando de su venero
las vivas aguas del ser.

(OPP, 312)

*

Ningún tema es tan constante y esencial en la poesía de Antonio Machado como el del sueño. No siempre que aparezca encontraremos las palabras «sueño», «soñar» «soñador» fuera de su sentido directo ni integrando imágenes poéticas; pero entrañan una actitud vital y una visión del mundo que varían en sucesivos o alternos enfrentamientos con distintas realidades y problemas. Con frecuencia toman carácter simbólico, y éste cobra relieve en oposición a los antónimos «velar», «vigilante», «abrir los ojos», que también lo adquieren. El hecho de que los sustantivos latinos *somnus* y *somnium* hayan confluido en su común resultado español «sueño» tiene como consecuencia que esta palabra está ligada en unas acepciones a la idea de «dormir» y en otras a la de «soñar», ya sea soñar dormido, ya despierto. En *Soledades* y *Galerías* abundan los poemas donde la naturaleza y las cosas duermen o están sumidas en sopor:

Fue una clara tarde, triste y soñolienta
tarde de verano...

---

(45) Compárese: «Las cosas están presentes a la conciencia o ausentes de ella. No es fácil probar, y nadie, en efecto, ha probado que estén representadas en la conciencia. Pero aunque concedamos que haya algo en la conciencia semejante a un espejo donde se reflejan imágenes más o menos parecidas a las cosas mismas, siempre debemos preguntar: ¿y cómo percibe la conciencia las imágenes de su propio espejo? Porque una imagen en un espejo plantea para su percepción igual problema que el objeto mismo. Claro es que al espejo de la conciencia se le atribuye el poder milagroso de ser consciente y se da por hecho que una imagen en la conciencia es la conciencia de una imagen» («J. de Mairena», OPP, 356).

... Adiós para siempre, la fuente sonora,
del parque dormido eterna cantora...

(VI, 59)

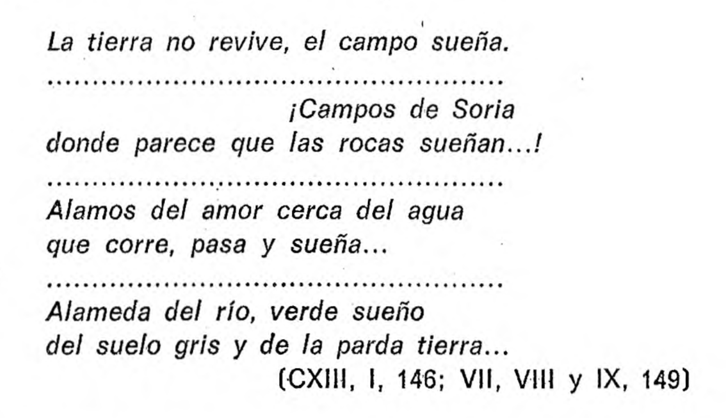
Sonaban los cangilones de la noria soñolienta.

(XIII, 67)

El aire parece que duerme encantado
en la fúlgida niebla de sol blanquecina.
La gaviota palpita en el aire dormido, y al lento
volar soñoliento, se aleja y se pierde en la bruma del sol.

(XLIV, 88)

Recuerdos y canciones participan de esta languidez general: el recuerdo puede permanecer dormido en el pretil de una fuente esperando la presencia que lo haga despertar (VII, 61); la melodía del cante hondo es «el plañir de una copla soñolienta» (XVI, 67). Pero cuando la tarde se ha dormido, las campanas sueñan (XXV, 75); y de la naturaleza que duerme con «tórrido sueño» «bajo el sol que aturde y ciega», «emerge el sueño» —esto es, el ensueño— que se yergue en la palmera o se enciende en el naranjo en flor con la promesa de frutos dorados (XLV, 89). Sueñan la tarde de abril y la luna del espejo (XXXVIII, 82-83); el agua de la noria y la simbólica mula (XLVI, 90); el manso viento lleva sueño florido, mientras «treme el campo en sueños» (XLII, 86); también está en sueños la ancha plaza al atardecer (XCIV, 121); y las golondrinas «en la tarde risueña se alejan/volando, soñando...» (LXXVI, 111). Aún más tarde, en *Campos de Soria*, la naturaleza sigue dotada de la capacidad de soñar:


La tierra no revive, el campo sueña.
....
¡Campos de Soria
donde parece que las rocas sueñan...!
....
Alamos del amor cerca del agua
que corre, pasa y sueña...
....
Alameda del río, verde sueño
del suelo gris y de la parda tierra...

(CXIII, I, 146; VII, VIII y IX, 149)

Claro está que la naturaleza y las cosas sólo son soñadoras porque el poeta les transfiere su propia alma, acostumbrada a soñar desde la niñez. Antonio Machado recuerda el sombrío salón y las tardes de verano en que empezó a soñar (XLVIII, 92 y LV, 99), así como la

Cacofonía
del sempiterno piano

que yo de niño escuchaba
soñando... no sé con qué,
con algo que no llegaba,
todo lo que ya se fue.

(XCVII, 121)

Como «pobre hombre en sueños,/siempre buscando a Dios entre la niebla» se retrata en uno de los más intensos poemas de *Galerías* (LXXVII, 112). A veces habla de sus sueños como ocurridos mientras dormía: «Desperté. ¿Quién enturbia / los mágicos cristales de mi sueño?» (LXXII, 104). «Anoche cuando dormía / soñé, ¡bendita ilusión...!» (LXI, 101); pero en muchas ocasiones es difícil saber si presenta recuerdos o visiones plenamente oníricos o nos lleva al mundo de su ensoñación. Como oníricas parece darnos sus exploraciones en la propia intimidad del alma, donde un demonio de angélica hermosura le conduce a las simas en que las pasiones luchan por romper sus cadenas (LXIII, 105); o donde, llamado desde el umbral de un sueño, oye la buena voz y siente el contacto de la mano amiga (LXIV, 105). En cambio corresponden al ensueño la superposición de anhelos y fantasías a la realidad circundante («Yo voy soñando caminos», XI, 64); la añoranza de ilusiones frustradas («¡Juventud nunca vivida, / quién te volviera a soñar!», LXXXV, 117); la proyección anímica en paisajes imaginarios («El rojo sol de un sueño en el oriente asoma. / Luz en sueños. ¿No tiemblas, andante peregrino?» (LXXXIV, 116); y la evocación de sueños pretéritos, que no es sólo fuente de melancólico placer, sino también procedimiento para conocerse a sí mismo.

Y podrás conocerte recordando
del pasado soñar los turbios lienzos,
en este día triste en que caminas
con los ojos abiertos.
De toda la memoria, sólo vale
el don preclaro de evocar los sueños.

(LXXXIX, 119)

Ya hemos visto que el poeta descubre «en el profundo espejo» de sus sueños la misión de transformar su dolor en belleza. Para el Machado de *Soledades* y *Galerías* el ensueño no es inerte pasividad, sino continua creación, fábrica de cristales (46) con que irisar la realidad y construir un mundo donde encerrarse; un mundo en que, gracias a haber prestado alma a lo inanimado, él se siente en comunión con la naturaleza y suple —o pretende suplir— con lo imaginado los vacíos

---

(46) «Tú has visto la honda sima / donde fabrica su cristal mi sueño» (XXXVII, 80).

de su propia vida. A la larga tal encierro se hace insostenible: las hadas se llevan el lino de los sueños (LXIX, 109); los ojos se abren a la cruda realidad. Surge algún comentario irónico sobre la autenticidad de ese mundo en que el poeta dialoga con voces misteriosas:

> [¡Ay] *de los jardines secretos,*
> *de los pensiles soñados,*
> *y de los sueños poblados*
> *de propósitos discretos!*
>
> (XXXIX, 83-84)

Es que al poeta de ayer le está sucediendo el «triste y pobre/filósofo trasnochado», crecientemente inquieto por cuestiones ajenas a las simas de la introspección y los tornasoles del ensueño. Pero no se deshace por completo de los sueños evocadores: a poco de morir Leonor, escribe

> *Soñé que tú me llevabas*
> *por una blanca vereda...*
> *... Eran tu voz y tu mano,*
> *en sueños, tan verdaderas!*
>
> (CXXII, 177)

Voz y mano que hacen pensar en las que años atrás le guiaban por los vericuetos del alma. Dos sonetos de *Los sueños dialogados,* compuestos entre 1919 y 1924, recuerdan también a Leonor; en otro el poeta se dirige a la soledad como en *Soledades* y *Galerías* conversaba con doncellas visionarias. Sueña más tarde a Guiomar; y en las *Ultimas lamentaciones de Abel Martín* sueña su propio cuerpo juvenil, la galería, el huerto de ciprés y limonero, las nostalgias y afanes de otros días, la navegación en la aventura de la vida: (CLXIX, 328-321).

Durante la crisis de 1912-1917 surgen novedades en la manera de tratar Machado el tema del sueño. Por una parte, recrea la idea central de *La vida es sueño* calderoniana en una *Parábola* donde las sucesivas ilusiones y desengaños que jalonan el vivir desembocan en una equiparación unamunesca de sueño y realidad, y donde se apunta que también la muerte puede ser un sueño (CXXXVII, I, 210). De otra parte, asimismo con evidente influjo de Unamuno, los sueños de Machado se refieren a la existencia de Dios y a su presencia en el hombre:

> *Anoche cuando dormía*
> *soñé, ¡bendita ilusión!,*
> *que era Dios lo que tenía*
> *dentro de mi corazón.*
>
> (LIX, 102)

Ayer soñé que veía
a Dios y que a Dios hablaba;
y soñé que Dios me oía...
Después soñé que soñaba.

....

Todo hombre tiene dos
batallas que pelear:
en sueños lucha con Dios;
y despierto, con el mar.

....

Soñé a Dios como una fragua
de fuego, que ablanda el hierro,
como un forjador de espadas,
como un bruñidor de aceros...

(CXXXVI, XXI, 201; XXVIII, 203; XXXIII, 204)

Paralelamente «despertar» adquiere diversos sentidos simbólicos: de un lado representa el fin de los sueños, en especial el fin del último sueño de la vida, esto es, el desvanecimiento del sueño de la muerte, el paso a otra vida: a propósito del viejo que pregunta a la muerte si es un sueño más, comenta Machado «¡Quién sabe si despertó» (CXXXVII, I, 210); y en los *Proverbios y cantares* de 1923-28 dice:

Tras el vivir y el soñar
está lo que más importa:
despertar.

....

Si vivir es bueno,
es mejor soñar,
y mejor que todo,
madre, despertar.

....

No el sol, sino la campana,
cuando te despierta, es
lo mejor de la mañana.

(CLXI, LIII, 261; LXXXI-LXXXII, 266)

Distinto valor tiene en otro proverbio anterior, de 1913:

Anoche soñé que oía
a Dios gritándome: ¡Alerta!
Luego era Dios quien dormía
y yo gritaba: ¡Despierta!

(CXXXVI, XLVI, 207-208)

Lo que el poeta reclama aquí es que Dios se le manifieste, actúe en él y lo vivifique; en cambio el «¡alerta!» de Dios exige inquirir, sondear el misterio del destino humano, como el imperativo «velad» que, to-

mado del Evangelio, recibe en Machado sentido nuevo, aplicado a la inquietud existencial:

¿Cuál fue, Jesús, tu palabra?
¿Amor? ¿Perdón? ¿Caridad?
Todas tus palabras fueron
una palabra: Velad.

(*Ibíd.*, XXXIV, 205)

Si el desvanecimiento de los sueños y el caminar con los ojos abiertos sumían al poeta de 1903-1907 en el mayor desconsuelo, un poema añadido a *Soledades* diez años después manifiesta una actitud radicalmente distinta. Tras recapitular las imágenes más representativas de su creación intimista, expone lo que había de ser eje de su poesía ulterior:

¿Mi corazón se ha dormido?
Colmenares de mis sueños
¿ya no labráis? ¿Está seca
la noria del pensamiento,
los cangilones vacíos,
girando, de sombra llenos?
No, mi corazón no duerme.
Está despierto, despierto.
Ni duerme ni sueña, mira,
los claros ojos abiertos,
señas lejanas, y escucha
a orillas del gran silencio.

(LX, 102)

Juan de Mairena dirá más tarde: «Sólo en sus momentos perezosos puede un poeta dedicarse a interpretar los sueños y a rebuscar en ellos elementos que utilizar en sus poemas. La oniroscopia no ha producido hasta la fecha nada importante. Los poemas de nuestra vigilia, aun los menos logrados, son más originales y más bellos, y, a las veces, más disparatados que los de nuestros sueños. Os lo dice quien pasó muchos años de su vida pensando lo contrario. Pero de sabios es mudar consejo.»

«Hay que tener los ojos muy abiertos para ver las cosas como son; aun más abiertos para verlas otras de lo que son; más abiertos todavía para verlas mejores de lo que son. Yo os aconsejo la visión vigilante, porque vuestra misión es ver e imaginar despiertos, y que no pidáis al sueño sino reposo» (OPP, 394) (47).

---

(47) Todavía en la segunda serie de los «Proverbios y cantares» (1923-28) hay uno que reconoce valor al escrutinio de los sueños: «Lo ha visto pasar en sueños... / Buen cazador de sí mismo, / siempre en acecho» (CLXI, LXIX, 264). Aparte queda la interpretación irónica

Estas palabras, escritas cuando el superrealismo había hecho bandera de la poesía onírica, no deben entenderse como repudio absoluto del sueño evocador —que acompaña a Machado hasta el final—, ni menos todavía como condenación del sueño esperanzado respecto a las ultimidades del hombre. «Soñador» se especializa en este sentido: frente al mar —el Atlántico y el mar simbólico del enigma fundamental— aparece contrapuesto al pensador; si éste piensa que la vida es ilusoria, aquél sueña que lo es la muerte (CXXXVII, II, 211). El poeta se pregunta si la verdad es el río que fluye arrastrando barco y barquero «o este soñar del marino/siempre con ribera y ancla» (CLXI, XCIII, 268). El mismo sueña una humanidad que posea la vida del fuego heraclitano y no sea reducida a cenizas (CLXIV, 273). Y, por último, Abel Martín cree haber alcanzado a vigilar sus propios sueños, pero reconoce que la vía de la vigilia escrutadora y la del sueño que consuela conducen a igual desenlace:

Viví, dormí, soñé y hasta he creado
—pensó Martín, ya turbia la pupila—
un hombre que vigila
el sueño, algo mejor que lo soñado.
Mas si un igual destino
aguarda al soñador y al vigilante
a quien trazó caminos
y a quien siguió caminos, jadeante,
al fin sólo es creación tu pura nada,
tu sombra de gigante,
el divino cegar de tu mirada.

(CLXXV, 346-347)

*

Hemos intentado trazar el desarrollo de algunos símbolos que tienen especial importancia en la poesía de Antonio Machado. La evolución de cada uno está en relación con la seguida por los demás. No es casual que hayamos tenido que acudir repetidamente a los mismos poemas para documentar en ellos cambios de sentido experimentados por distintos símbolos: el paralelismo de la diacronía corresponde a la interrelación de la sincronía. Hay significaciones simbólicas que tienen continuidad a lo largo de toda la producción machadiana: de los aquí estudiados están en tal caso agua fluyente» = «fluir del tiempo y de la vida»; «el mar» = «la muerte» y «la nada»; «camino» = «peregrina-

---

de una pesadilla en los «Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela» de 1931 (OPP, CLXII, 332-339); el relato en prosa de la pesadilla está fechado a «2 de Mayo 1914 (Baeza)» («Los Complementarios», ed. cit., 26-33).

ción de la vida»; «espejo» = «testigo del pasado» y «memoria»; «luz» = «iluminación del espíritu»; y «sueño», «soñar» referidos a recuerdos e ilusiones. Otros valores simbólicos sólo tienen vigencia en la época de *Soledades y Galerías:* así la naturaleza dormida o soñolienta; los caminos imaginarios o con proyección anímica; las sombras y fantasmas en que se configuran reminiscencias, emociones pretéritas o anhelos; el espejo de la introspección, etc.; a ellos habría que añadir otros de que no he podido ocuparme ahora, como los genios demoníacos, las hadas, las voces y manos misteriosas, las galerías y criptas del alma: lo que el poeta llamó después «la obscura mazmorra simbolista» (48). Desde este período inicial prosiguen hasta los *Campos de Castilla* (1912) y sus adiciones de 1913 a 1917 la naturaleza que sueña, la sombra corporal representativa del vivir terreno y la sombra «tristeza»; «el mar» = «misterio del origen y destino humanos» y «el mar» = universo». En este último sentido «mar» se libera a veces de referencias a la muerte durante la crisis de 1912-17; entonces el tema del sueño se centra en soñar la relación con Dios y concebir la vida como sucesión de sueños; y junto a «camino» surge «estela» para designar el decurso y huella del vivir del hombre. Aparecen en esos años símbolos que perduran hasta las últimas creaciones del poeta anteriores a 1936: «sueño» y «soñar» cifran la esperanza en la supervivencia tras la muerte, mientras «velar», «vigilar», «vigilante» representan la exploración del enigma «trazando caminos». Al tiempo que Machado formula sus doctrinas del yo complementario y la otredad, «espejo» se vincula a ambas, y finalmente cobra sentido metafísico especial en el ciclo Abel Martín-Mairena, como lo hacen también «sombra» y «luz».

*

Las páginas que anteceden no son —lo reconozco— un estudio completo y definitivo; pero a través de ellas quisiera haber mostrado que Machado creó y puso en juego un lenguaje de símbolos con el que sujetó —para decirlo otra vez con sus propias palabras— la vieja vida a orden suyo y nuevo; y también, que mantuvo ese lenguaje a lo largo de toda su creación poética, pero renovando sin cesar el vino de los significados contenido en las duraderas ánforas de los significantes.

RAFAEL LAPESA

Ministro Ibáñez Martín, 3
MADRID-3

(48) Lo dice a propósito de Gerardo Diego, escapado de ella (1922, OPP, 810).

A PROPOSITO DE UNAS CARTAS DE ANTONIO MACHADO

Los escritores españoles no son, por desgracia, muy aficionados al estilo epistolar, al contrario que en otros países, y es una látima, ya que esto nos priva de un riquísimo acervo de datos, detalles y minucias que completan con frecuencia la historia literaria e incluso llenan importantes vacíos.

Por esta razón nos parece digna de todo encomio la iniciativa de *Cuadernos Hispanoamericanos,* gracias a la cual ven la luz estas cartas de Antonio Machado, en mi poder desde los años de la guerra.

Salvo la primera misiva, dirigida a mí el 1 de mayo de 1936 con motivo de la publicación de mi libro *Cántico Inútil,* las demás fueron escritas durante la guerra civil desde Rocafort, pueblo de la provincia de Valencia, donde el poeta y su madre residieron en aquella época.

Algunas de las cartas llevan fecha y el nombre del hogar provisional de Machado, «Villa Amparo». Otras no traen indicación a este respecto, aunque todas debieron ser escritas entre los años 37 y 38.

En el período citado, Juan José Domenchina dirigía en el Ministerio de Propaganda el llamado *Servicio Español de Información* y dentro de éste un *Boletín* editado en seis idiomas, difundido en todos los países con los que la República española mantenía relación.

Claro que en manos de un poeta no todo podía ser información periodística desnuda de sentimiento y ropaje y el director de la publicación (¿quién habrá conservado una colección completa de ella?) no dudó en solicitar la colaboración de firmas importantes, pues es bien sabido que un poeta sigue siéndolo, con mayor o menor acierto, en todas las circunstancias de su vida. Por eso, el *Boletín* publicó a menudo poemas e incluso un suplemento poético que, si no recuerdo mal, apareció por lo menos un par de veces. En una de estas páginas, amarillenta ya y frágil, pero resistente al tiempo, como toda poesía auténtica, se leen

Sr. D. Juan José Domenchina.

Querido y admirado poeta:

Con toda el alma agradecido á el envío de sus "Poesías", realmente completas, porque lo es cada una de ellas. Perfecto el Florilegio.

He leído su libro y lo releo con deleite. Entre nosotros, los viejos, y los muy jóvenes, V. es el centro cronológico, pero también, y sobre todo, la ~~m~~ madurez de la poesía española contemporánea.

Siempre suyo

Antonio Machado

Señorita Dª Ernestina de Champourcin.

Ilustre amiga:

Con gran retraso, por culpa del correo, ha llegado a mi poder su libro "Cántico inútil" que tuvo V. la bondad de enviarme. Lo he leído con deleite desde la primera hasta la última página, y me dispongo a releerlo. Conocía versos muy bellos de sus primeros libros. Los de este que ahora publica acusan, a mi juicio, un paso decisivo hacia la poesía integral por encima o al margen de toda moda literaria. Que Dios la acompañe, guíe y mantenga por esos caminos.

Disponga siempre de su muy admirador y amigo q.

b. s. p. m.

Antonio Machado

Madrid 1 Mayo 1936.

Sr. Don Juan José Domenchina.

Querido poeta:

Le envío esas cuartillas para Servicio Español.

Y el más cordial saludo de su viejo admirador y amigo que le desea toda suerte de bienandanzas

Antonio Machado.

Sr. Don Juan José Domenchina

Querido Domenchina:

Le envío esas líneas para el Boletín, sobre las palabras de nuestro viejo amigo Juan R. Jiménez. Creo que he dejado la cosa sin sumar calidades, y que conviene que las voces de los buenos no puedan dispersarse o desvanecerse en el vacío.

Si puede enviarme pruebas se las devolveré por el mismo chico que me las trajo. Pero esto si no le produce demasiada molestia.

Leo con mucha atención el Boletín, lleno de artículos y documentos interesantísimos.

Siempre suyo.

Antonio Machado

11-9-37

21 Junio 1937.

Sr. D. Juan José Domenchina

Valencia.

Querido poeta:

Le envío el trabajo prometido. Son tres cuartillas y media de mi letra, que no llegan a cinco mecanografiadas. Como no tengo máquina, le mando una copia con la mejor letra de mi hermano Pepe, clara y espaciada, en la esperanza de que no salgan demasiadas erratas.

Le agradeceré, sin embargo, que me envíe pruebas —corregidas de primeras— que yo le devolveré inmediatamente. Los gastos del tren yo los abonaré con mucho gusto al cobro de la imprenta o de la Redacción por dos trabajos.

Creo que desde el próximo mes podré enviarle dos trabajos y

Con un cordial saludo de su viejo amigo

Antonio Machado

R/C. Villa Amparo - Rocafort.

12 Julio 1937.

Sr. Don Juan José Domenchina.

Valencia

Querido poeta:

Le envío la cuartilla para el aniversario de la guerra, escrita con tinta china.

Por mañana puede mandar por el trabajo sobre el Cuaderno 2.º de la Casa de Cultura. En él va una extensa nota sobre su Don Juan apuesto que no será lo último que escriba en el mismo tema.

Llevo muchos días sin recibir el periódico Rúgola ordene me lo envíen

Siempre suyo

Antonio Machado

Villa Amparo (Rocafort.) —

Sr. Dn Juan José Domenchina.

Querido amigo:

Acabo de recibir su amable carta. Parte es, en efecto, en mi dolencia la preocupación de la guerra que a todos nos abruma; pero también el recrudecimiento de viejos achaques. Mucho le agradezco sus cariñosas palabras.

Le envío terminado, el trabajo sobre el Cuaderno de la Casa de la Cultura. Mucho le [illegible] a [illegible] sus comen- [illegible] juntos, en cuanto el artículo sobre un libro [illegible] se refiere a V. sin embargo, como único es lo que yo escribo de V. Nadie puede pensar otra cosa. Ahora bien, si V. encuentra en ese trabajo alguna frase que, por las circunstancias actuales, le parezca inoportuna, o que pudiera, de un modo indirecto, dañar o molestar a alguien, puede V. tacharla.

La totalidad del trabajo sobre el Cuaderno, es demasiado extensa; pero no he hallado modo de reducirla más. Yo le ruego que lo considere como [illegible] aunque lo publique en varios números.

Si V. puede enviarme una prueba de imprenta o una copia [illegible] se la devolvería inmediatamente.

Siempre suyo

Antonio Machado

P.D. La carta que dirijo a Dn José Giral tiene por objeto explicar a mi viejo amigo el porqué no puedo yo [illegible] [illegible] los [illegible]. He suprimido la dedicatoria al Dr. [illegible], porque en las circunstancias actuales pudiera ser inoportuna. Si V. no lo cree así, puede V. restablecerla.

— He leído con gran satisfacción las palabras de Juan Ramón Jiménez. Ha hecho V. muy bien en publicarlas porque en ellas se [illegible] el ejemplo que a todos [illegible] a [illegible] en la cultura actual.

Estoy bastante enfermo, sometido a un estrecho régimen y casi imposibilitado de moverme. Como sospecho que me queda ya poco tiempo para mi obra, desearía poder consagrarme a ella. Yo le enviaré, sin embargo, todos los meses un artículo para el Boletín, sobre tema de mi elección, que yo procuraré adaptar á la índole de esa publicación. Pero antes le enviaré mis notas sobre el Cuaderno 2º, si el Cuaderno 2º no acaba antes conmigo. Con ellas recibirá V. también la copia de lo ya escrito.

Nada tiene V. que agradecer a mis palabras sobre su Don Juan. Yo hubiera escrito algo mas extenso y mejor, si no me hubiera acompañado la preocupación abrumadora de comentar la totalidad del Cuaderno. ¡Ahí es nada!

Le quiere siempre, y admira, y desea leerle, su viejo amigo

Antonio Machado

P.D. Si escribe a Lavaille, transmítale mis mas cordiales saludos

Señor Don José [illegible].

Rocafort 11 Febrero 1938.

Querido poeta:

Los versos premiados.

Aquí trabajo bastante y, aunque siempre estoy a la disposición del Gobierno, me agradaría permanecer en este ambiente más reposado que el de Barcelona.

Preparo, entre otras muchas cosas, una Historia poética de la guerra, con la colaboración gráfica de mi hermano José.

Con esta pluma envío un trabajo para la Infancia evacuada, y otro sobre el Comisariado, para el Comandante Carlos.

Echo de menos su trabajo en Hora de España [illegible]. Muy bien su Boletín, ampliado con [illegible].

Reciba siempre [illegible] de su viejo admirador y amigo

Antonio Machado

Rocafort 26 marzo 1938.

Sr. Don Juan José Domenchina
Barcelona

Querido poeta:

Le envío esas composiciones para el Boletín. Ruégole vele V. porque no salgan demasiadas erratas. Ya sabe V. que los buenos cajistas, no sólo se equivocan alguna vez, sino que corrigen, de cuando en cuando, las palabras que no entienden. En mis últimos versos publicados hay un gobernable, por gobernalle o gobernallo, que quita la cabeza. Aunque las erratas sean la salsa de los libros — como decía un cajista a nuestro amigo Juanito Ramón — en los versos conviene servirlas aparte.

Veo con profunda satisfacción que no duerme su musa.

Salude en mi nombre, con todo respeto, a Ernestina de Champourcín.

Reciba un fuerte abrazo de su viejo admirador y amigo

Antonio Machado

Señor Don Juan José Domenchina.

Valencia.

Querido poeta:

Tendré mucho gusto en enviarle las cuartillas que me pide por nuestro amigo Linares Esna; pero como no tengo ningún trabajo inédito de que echar mano, necesito algunos días —entre el viernes o el sábado— para poder complacerle.

Con un cordial saludo de su viejo amigo

Antonio Machado

M. Rocafort = Villa Amparo.

Sr. Don Juan José Domenchina.

Querido poeta:

Le envío las cuartillas sobre Madrid. He estado enfermo y —¡cosa terrible!— sin tabaco durante muchos días, trabajando, pues, en condiciones lamentables. He hecho un verdadero tour de force por no faltar a mi palabra. Ruégole que me envíe pruebas, pues no he tenido tiempo de dar el último vistazo al trabajo, después de su copia.

Le envío el más cordial saludo. Su viejo amigo y admirador

Antonio Machado

P.D. He recibido una carta de Guillermo de Torre, pidiéndome original para la revista "Sur" de Buenos-Aires. No puedo acceder a su pretensión, porque es mi norma y propósito que no publique nada mío en el extranjero, que antes no se haya publicado en España, como no sea por encargo del Gobierno. No estoy, ni he estado nunca, ni estaré jamás, au dessus de la mêlée sino dentro de ella, como el más humilde combatiente.

Sr. D. Juan José Domenchina.

Querido amigo:

Le devuelvo corregidas las pruebas que tuvo V. la bondad de enviarme.

y Le saluda cordialmente

Antonio Machado

Sr. Dn. Juan José Domenchina.

Querido amigo:

El dador de esta es Don José Tritasse, persona afecta al régimen, antiguo y distinguido periodista que ha colaborado en "Política".

Me atrevo a suplicar a Vd. le atienda y vea si sus actividades pueden ser utilizadas por ese Ministerio. Su situación es difícil, como enamorado en condiciones que él le explicará.

Con mil gracias anticipadas, le saluda su buen amigo

Antonio Machado

Sr. Don Juan José Domenchina.

Querido poeta:

Le envío unas cuartillas, destinadas a Servicio Español etc., rogándole, como siempre, vea las pruebas para que no salgan demasiadas erratas.

Leí con mucho gusto su trabajo en "Hora de España". Que no sea el último.

Un fuerte abrazo de su buen amigo

Antonio Machado

Rocafort Villa Amparo (Valencia)

Sr. Don Juan José Domenchina.

Querido poeta:

Los versos que le adjunto fueron escritos para las juventudes a quienes van dedicados y radiados desde Valencia a toda España; pero no han sido publicados en ningún periódico escrito. Los versos de combate que pudieran tener hoy plena actualidad. Se los envío para Boletín General de Información, pero de ningún modo — no se lo explico — los incluya entre los trabajos de archivo, puesto que no han sido escritos directamente para su publicación.

Le envío un fuerte abrazo de su verdadero amigo.

Antonio Machado

Sr. Don Juan José Domenchina.

Querido poeta:

Le envío las cuartillas prometidas y un cordial abrazo

Antonio Machado

Sr. D. Juan José Domenchina.

Querido poeta:

Le envío esos cuatro sonetos de circunstancias, que quisieran estar a la altura de las circunstancias. Creo que dentro del ~~[illegible]~~ barroco del soneto, contienen alguna emoción que no suelen tener los sonetos. De todos modos, en estos momentos de angustia en que la verdad se come al arte, no es fácil hacer otra cosa.

Un fuerte abrazo de su viejo amigo

Antonio Machado

Querido poeta:

Le envío el segundo artículo sobre "Madrid". Las líneas que a V. dedico no son sino algo de lo mucho que me sugiere su trabajo. En otro número insistiré sobre el tema.

La alusión a Marañón (y que se dirige a él) puede V. suprimirla, si le parece demasiado [illegible] [illegible]. Desde luego no es tan malicioso como la de V. La palabra impregnado es un eufemismo de empreñado (de impregnare provienen, como V. sabe, impregnar y empreñar).

Mucho le agradezco su envío [illegible] que le devolveré al momento.

He pasado muy malos días, de trabajo excesivo y de poca salud.

Siempre suyo

Antonio Machado

las firmas de Antonio Machado, Unamuno (poemas del año 28, inéditos entonces), Enrique Díez Canedo, Pedro Garfias, Emilio Prados, Juan Gil-Albert, Manuel Altolaguirre, Max Aub, José Herrera Petete, Juan José Domenchina y Ernestina de Champourcin.

Desde entonces, los poemas de guerra de Antonio Machado —una de cuyas primeras copias, la que mandó para el *Boletín,* conservo todavía— han sido publicados creo que en edición de Aurora de Albornoz, pero sospecho que muchos, de los demás autores, siguen inéditos. Algunos se pueden encontrar en ciertos números de *La Hora de España, La España Peregrina,* etc.

La correspondencia entre Antonio Machado y Juan José Domenchina fue, por lo tanto, frecuente. A veces, sólo se trataba de unas cuantas líneas acompañando el envío de una colaboración; otras, de comentarios acerca de sus circunstancias personales, la situación general o simplemente el deseo de hacerle un favor a alguien.

Un grafólogo y un psicólogo encontrarían sin duda interesantes observaciones que hacer a propósito de los altibajos de la letra, clara pocas veces, confusa las más, obedeciendo sin duda al nerviosismo y la angustia de aquellos momentos. Hay en el *Boletín* cuatro sonetos que llevan esta indicación escueta y trágica: «Escritos en una noche de bombardeo en Rocafort (Valencia), marzo de 1938». ¡Y cuántas veces entre las líneas de estas cartas leemos sin querer cosas parecidas!

Para una sensibilidad estremecida y un cuerpo enfermo, debió ser dura prueba ese largo final en el ambiente enrarecido de una retaguardia casi a punto de convertirse en frente de guerra. De los largos y apacibles paseos por la Alameda y los campos de Segovia a las noches en vela oyendo caer las bombas, ¡qué tremendo contraste! Se advierte el esfuerzo del poeta por dejar de lado lo pequeño, lo mezquino, todo aquello que la flaqueza humana no sabe borrar ni en las circunstancias más terribles. Y así de vez en cuando desea que le aclaren ciertos puntos, como cuando dice «puede hablarme con entera franqueza. Yo vivo muy aislado y al margen de toda cuestión de lavadero político y literario». Y al final de ese mismo párrafo añade: «Además, soy por temperamento enemigo de toda campaña por motivos mezquinos de interés personal».

Es realmente lamentable que no sea posible clasificar exactamente por fechas esta colección de cartas. Ese detalle y el estudio de la letra podrían contestarnos a muchas preguntas: ¿Cuál fue su última colaboración para el *Boletín?* ¿Cuál es la última de las cartas dirigidas a Juan José Domenchina? En una de ellas alude a un posible traslado a

Barcelona que, por lo visto, no le atraía mucho. Mas tarde, su huella se desvanece en mi recuerdo hasta que estando en Toulouse supimos de su estancia en Collioure y su muerte. Pero no olvido que la prensa de esa ciudad francesa apenas le dio importancia a la noticia e incluso se negó a publicar un artículo traducido al francés sobre la obra del gran poeta...

Y termino porque la lectura de estas cartas dirán mucho más de lo que yo pueda sugerir. Es el último Machado el que vibra y palpita en ellas, y, según creo, el primero de nuestros poetas más españoles que por un capricho del destino tuvieron que morir fuera de España.

ERNESTINA DE CHAMPOURCIN

Paseo de La Habana, 14, 3.º D
MADRID-16

MACHADO Y LA NUEVA EPIFANIA

Las composiciones de la primera versión de *Campos de Castilla* fueron escritas entre 1907 y 1910. Cuando, dos años después, aparece el libro, Machado está absorto en la salud declinante de Leonor; una semana después de su muerte, el 8 de agosto, sale de Soria para no volver más. El año 1912 es muy rico en acontecimientos públicos y literarios de gran relieve: muere Menéndez Pelayo y asesinan a Canalejas; aparecen *Castilla, La marquesa Rosalinda* —ya aparecida el año anterior en la parisina *Mundial,* como el «Alvargonzález»—, *La bien plantada, El mundo es ansí, La España del Cid, La pata de la raposa, Contra esto y aquello;* Juan Ramón, de vuelta en Madrid desde el año anterior, no cesa: *La soledad sonora, Pastorales, Poemas májicos y dolientes...*

Pero con la llegada a Baeza a primeros de noviembre comienza la etapa más fecunda y estéticamente perdurable de Machado; la última, quizá, como poeta lírico. Al principio piensa en el suicidio; le salva precisamente el éxito de su libro y el considerar «que si había en mí una fuerza útil, no tenía derecho a aniquilarla» (1). Las colaboraciones en *La Lectura* o *El Porvenir Castellano* («Caminos», «Allá en las tierras altas», «Soñé que tú me llevabas», «El mañana efímero», «Del pasado efímero», etc.) o bien en otras fechadas aquí o allá (en Lora del Río, en el tren), pero todas en 1913, son testimonio de una nueva, menos drástica configuración del paisaje y del esfuerzo por asirse a una nueva objetividad.

Tanto en el amor como en el arte, Machado propugna siempre una versión antinaturalista: defiende una reelaboración psíquica del modelo, una fidelidad esencial, no formal, que permita la independencia y, en consecuencia, la transfiguración del modelo. «¿Pintar de memoria? Desatino. Ningún pintor lo ha hecho. ¿Pintar del natural? Menos aún.

(1) Carta a Juan Ramón Jiménez, en «Obras. Poesía y prosa», Ed. A. de Albornoz y G. de Torre, Buenos Aires, Ed. Losada, 1964, 904. Citaremos, salvo indicación en contrario, la obra del poeta por esta edición, y mediante PyP.

El modo es necesario. ¿Para copiarlo? No; para pensar en él» (2). Y los amantes tanto se buscan como se huyen, «porque la presencia pone en ellos un algo irreductible a la imagen erótica, y la ausencia, en cambio, puede reformar esta imagen con todo el bloque psíquico influido por ella» (3). La ausencia de Soria beneficia, pues, a la imagen de Soria y sus campos con el alma del que la contempla de modo más esencial.

No me pidáis presencia;
las almas huyen para dar canciones:
alma es distancia y horizonte: ausencia.
(CXXVII, bis)

Esta ausencia de Soria trae consigo dos consecuencias: una de dimensión estética, donde antes, patente o latente, predominaba la ética, y otra sociopolítica. Porque entonces, y ante el espectáculo contrastante de Andalucía, asoma la conciencia política de Machado. «A veces —escribe a Juan Ramón en 1913— me apasiona el problema de nuestra patria.» Se rebela contra un acuerdo general y tácito por respetar lo ficticio y huero, mientras se desdeña lo vital. «Este régimen de iniquidad en que vivimos empieza a indignarme.» Hay que defender una nueva España, que parece surgir «del mar muerto, de la España inerte y abrumadora que amenaza anegarlo todo». Se alinea en el «punto inicial de unas cuantas almas selectas» que luchan contra la inercia nacional (4). Por esto caracteriza el resurgir literario del momento por una «tendencia a ponernos en contacto inmediato con la realidad española» (5). Y de aquí que le subleve («no se puede escribir nada suave, porque necesita uno la indignación para no helarse también») el espectáculo levítico y nada religioso de la tierra andaluza («lo digo con tristeza porque, al fin, son de mi familia»), y en particular de Baeza: «Es la comarca más rica de Jaén y la ciudad está poblada de mendigos y de señoritos arruinados en la ruleta» (6). La disconformidad, como es lógico, salpicará pronto su verso. La caricatura de Don Guido, sobre la que hemos de volver, es la de «un caballero andaluz» que simboliza «el fin de una aristocracia»; poco después, en 1917, en «Los olivos», aparece explícitamente la injusticia social:

(2) PyP, 723.

(3) PyP, 555. Otros bellos ejemplos: «¿Qué es amor?» me preguntaba / una niña. Contesté: «Verte una vez y pensar / haberte visto otra vez» (746); «El artista no copia la naturaleza; pero liba en ella. Llamo naturaleza a todo lo que no es arte, y en ella incluyo al corazón del hombre» (800).

(4) PyP, 903-4.

(5) «Sobre Pedagogía», en art. C. Beceiro en «La Torre», XVI (1968), p. 68.

(6) Carta a Unamuno, en PyP, 914-5.

Olivar y olivareros,
bosque y raza,
campo y plaza
de los fieles al terruño
y al arado y al molino,
de los que muestran el puño
al destino,
los benditos labradores,
los bandidos caballeros,
los señores
devotos y matuteros!

(CXXXII)

Pero hay más. Don Antonio escucha y refleja en sus versos los vaivenes de los partidos políticos. En 1913 ya han ocurrido las frustraciones más graves de conservadores y liberales, en turno de gobierno desde la Restauración. Después de 1909 —el año del desastre africano del Barranco del Lobo, la movilización de reservistas y la Semana Trágica barcelonesa, con el epílogo ésta del fusilamiento del anarquista Ferrer y la orquestación internacional contra España— cae Maura, así como el asesinato de Canalejas, después de casi tres años de gobierno liberal, trae consigo para el bando opuesto un desastre paralelo. Dato, dentro de los conservadores, acepta en este año 1913 lo que Maura rechaza: la formación de un gabinete conservador. Maura comienza a desprestigiar a la vida parlamentaria —frente a correligionarios que siguen a Dato, fieles al juego bipartidista, y por ello despectivamente calificados por el jefe conservador de «idóneos»— y pone en marcha un «movimiento» casi prefascista, que celebra este año una asamblea nacional para ratificarle su adhesión (7). Es este momento, en líneas muy generales, el que recoge Machado por boca de aquel casinista en «Del pasado efímero» que bosteza dicterios banales contra el el gobierno conservador, augurando «que vendrán los liberales, / cual torna la cigüeña al campanario» (CXXXI); o la plática sabrosa de la rebotica de Almazán, registrada en el «Poema de un día»:

Es de noche. Se platica
al fondo de una botica.
—Yo no sé,
Don José,
cómo son los liberales
tan perros, tan inmorales.

(7) Vid. la enjundiosa síntesis de la historia contemporánea española en la «Historia de España», por C. Seco, J. Reglá y J. M. Jover, cap. de éste, pp. 823-876, especialmente (Barcelona, Ed. Teide, 1974, 7.ª ed.).

—Oh, tranquilícese usté!
Pasados los carnavales
vendrán los conservadores,
buenos administradores
de su casa.
Todo llega y todo pasa.
Nada eterno;
ni gobierno
que perdure
ni mal que cien años dure.
(CXXVIII)

Tanto el casinista de los banales dicterios como el don José de la rebotica incorporan un escepticismo que podemos atribuir fácilmente al autor, ya que liberales y conservadores constituían partidos centristas, algo que la realidad política del país había acompañado de nuevas posibilidades. A la izquierda de unos y otros estaban republicanos y socialistas; a la derecha, integristas y jaimistas. Si añadimos que a fines de siglo y principios del XX se forma un «Bloque de izquierdas»; que en 1909 aparece una «conjunción republicano-socialista», y que Maura desautoriza la formación de un bloque paralelo en la derecha por el temor patriótico de que tal escisión enfrentada provoque la guerra civil, obtenemos la convicción de que las simpatías de Antonio Machado disponían, frente al bipartidismo oficial, de opciones más concordes con su formación y temperamento. Admiraba a Maura; admiraba su elevación ética. Pero repugnaba la tesis y praxis de una «revolución desde arriba» —sobre la que se pronunció muy explícitamente durante la guerra civil española (8)— y seguramente el orden de compromisos sociales, institucionales y confesionales que atribuía a su gestión. En 1915 dedica a Maura y a Melquiades Alvarez, «vagas esperanzas de España», esta breve, enjundiosa elegía: «Recordemos a Maura —¿existe aún?—, que habló de una revolución desde arriba, es decir, desde el ápice de la cucaña, a Maura, mentalidad arcaica y hueca, pero voluntad sincera, talante de hombre importante que atraviesa sin vender ni comprar por una feria de gitanos. Recordemos a don Melquiades Alvarez, en

(8) «¡Revolución desde arriba! Como si dijéramos —comentaba Mairena— renovación del árbol por la copa. Pero el árbol —añadía— se renueva por todas partes, y, muy especialmente, por las raíces. Revolución desde abajo, me suena mejor. Claro que 'revolución desde arriba' es un eufemismo desorientador y descaminante. Porque no se trata de renovar el árbol por la copa, sino ¡por la corteza! Reparad en que esa 'revolución desde arriba' estuvo siempre a cargo de los viejos, por un lado, y de las 'juventudes', por otro (conservadoras, liberales, católicas, monárquicas, tradicionalistas, etc.), a cargo de la vejez, en suma. Y acabará un día por una 'contrarrevolución desde abajo', un plante popular, acompañado de una inevitable rebelión de menores» (PyP, 528).

cuya corporeidad, más o menos provinciana, creímos un día. ¿Existe don Melquiades? Sería cosa de preguntárselo a él. Por la pradera de los asfodelos vagan estas sombras que fueron un día vagas esperanzas de España» (9).

Del mismo 1913 son tres poemas, con los que seguramente pretendía componer una galería de retratos —ya que «El Porvenir Castellano» presenta «Del pasado efímero» con el título, luego desestimado, de «Hombres de España»— que constituyen un tríptico esperpéntico: el citado, más el «Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de don Guido» y «El mañana efímero». A pesar del título general, se trata de hombres andaluces o sugeridos por la observación social en Baeza y con el subsuelo literario, por supuesto, de sus propias lecturas. La denuncia caricaturesca es tan corrosiva que reclama inmediatamente un contrapeso —como de hecho ocurre en el tercero de los citados— esperanzado y regeneracionista, lo cual revela el soporte ético de la literatura esperpéntica y, en general, de todo realismo.

El protagonista del primero parece un liberal de casino (augura el triunfo de los liberales y llama reaccionarios a los conservadores); el segundo y el tercero caricaturizan dos creaciones de la España tradicionalista y conservadora: un «caballero andaluz» que simboliza «el fin de una aristocracia» y «un joven lechuzo y tarambana» que pertenece a la España de «cerrado y sacristía, / devota de Frascuelo y de María». Muy distintos en la forma y en la intensidad satírica, tienen de común a tres tipos del pasado, los tres vacíos de contenido: fruta vana del pasado es el andaluz del primero, «prisionero en la Arcadia de un presente» poblado de toros, tresillo e historias de bandoleros; el Don Guido del segundo no deja ni lleva consigo absolutamente nada en el momento de su muerte; el «joven lechuzo y tarambana» del tercero y más implacable poema es hijo de «un vano ayer» que engendrará un «mañana vacío».

El resultado es desolador. Se viene a la memoria aquel españolito de «Proverbios y Cantares» (LIII), seguramente de estas mismas fechas, por el que pide a Dios, ya que la España que muere o la que

---

(9) En la ed. facsímil, por D. Ynduráin, de «Los Complementarios» (Taurus, 1972), p. 3, viene este texto entre otros pertenecientes a 1915; es dudoso, sin embargo, que corresponda a este año, ya que Maura, lejos de parecer entonces un lejano fantasma de la escena política, volvió a presidir los Gobiernos de 1918, 1919 y 1921.

Durante la guerra civil, vuelve a recordar a Maura: «Cuenta Mairena, ya en los últimos años de su vida, haber visto a una madre que llevaba de la mano dos niños pequeñitos, los cuales iban jugando a la política del día. Y uno de ellos gritaba: ¡Maura, sí! Y el otro: ¡Maura, no! Mairena vio alejarse a aquel grupo encantador con cierta compleja melancolía de viejo solterón, por un lado, y de profeta rasurado y a corto plazo, por otro» (PyP, 533).

bosteza han de helarle el corazón. ¿Cabría esperar de la observación sociopolítica de Machado la ampliación de esta galería de retratos? Me apresuro a dudarlo. Se trata de la sátira mordaz —escape de la indignación que consigna en su carta de este año a Juan Ramón Jiménez— de la «España de alma quieta», la inerte y abrumadora, la del mar muerto, amenazante de todo y todos. Lo afirmativo y abierto de los tres poemas reside en el epifonema de «El mañana efímero»: el canto a una España del cincel y de la maza, que surge, implacable, con ánimo de redención y venganza, «España de la rabia y de la idea». Por vía ética, Machado acomete, sobre sátira política, como Valle-Inclán, la deformación desrealizadora que el propio Valle, siempre admirado (10), ha iniciado en 1912 con *La Marquesa Rosalinda* para ampliarla luego sistemáticamente a todo cuanto toca (11). Quizá lleguen por separado y simultáneamente a una salida estilística parecida ante un mismo espectáculo, suscitador de parecidos sentimientos. Porque la figura de Don Guido, el jaranero que sienta la cabeza «de una manera española», viene a ser ni más ni menos que el Don Juan español, tal como lo veía en 1907 y 1908, y la simultaneidad de devoción rutinaria y vida de casino parece un tópico literario, sin duda porque lo era social. «Don Juan —escribe Unamuno—, después de pasados los años de ardiente mocedad, suele casarse y se convierte en un respetable burgués, lleno de achaques y de prejuicios, conservador recalcitrante y hasta neo. Oye misa diaria, pertenece a varias cofradías y abomina de cuantos no respetan las venerables tradiciones de nuestros mayores» (12).

La más corrosiva caracterización se concentra en «El mañana efímero», quizá por la convicción de que esa «España inferior que

---

(10) Elogios poéticos aparte (a «Flor de santidad», por ejemplo, CXLVI, o «Yo era en mis sueños, don Ramón, viajero», PyP, 277), recuérdense las prosas suscitadas por su muerte (PyP, 492) y unas breves líneas en «Los Complementarios»: «Si dijéramos que nadie ha escrito en castellano hasta nuestros días de modo tan perfecto y acabado como don Ramón del Valle-Inclán, sentaríamos una afirmación sobrado rotunda y diríamos, no obstante, una gran verdad» (PyP, 728).

(11) Vid. mi capítulo «El mundo de lo grotesco en Valle-Inclán», en «La transfiguración literaria» (Madrid, 1970), pp. 211-255.

(12) «Sobre Don Juan Tenorio», en «Ensayos», ob. cit., vol. II, 402. Y en «Sobre la lujuria», en Ibid., 385: «Y estad seguros que si Don Juan Tenorio hubiera vivido hasta llegar a edad respetable, habría acabado en ser un sesudo conservador, defensor del orden social, de la libertad 'bien entendida' y de las venerandas tradiciones de nuestros mayores y miembro de cualquier piadosa cofradía.»

Sobre el tópico literario de la España casinista y devota, interesa recordar aquí, por lo que luego seguirá en el texto, estos párrafos de «La España negra», de Solana: «A la caída de la tarde, las campanas de Santa María la Antigua llaman al rosario; vemos bajar por estas sórdidas calles, donde hay cererías, muchas mujeres enlutadas y niñas que van a rezar el rosario; los hombres serios del pueblo, que han pasado toda la tarde en el casino, caminan por en medio de la calle, dejando la acera a las señoras, y se dirigen también a hacer sus rezos» (En «Obra literaria», Madrid, Taurus, 1961, p. 359).

ora y embiste» no acabará con la sátira o con un mañana pasajero —como sugiere al comienzo—, sino que «tendrá luengo parto de varones / amantes de sagradas tradiciones». Los versos que concentran la sátira de una España que radicalmente repudia, dicen:

Será un joven lechuzo y tarambana,
un sayón con hechuras de bolero,
a la moda de Francia realista,
un poco al uso de París pagano,
y al estilo de España especialista
en el vicio al alcance de la mano.
Esa España inferior que ora y bosteza,
vieja y tahur, zaragatera y triste;
esa España inferior que ora y embiste,
cuando se digna usar de la cabeza...

Esa España inferior, engendradora de ese mozo lechuzo, reza, bosteza o agrede en los versos de Machado; no piensa, no repiensa sus propias convicciones, si las tiene, porque es la que ya conocemos por «España de alma quieta», o sea aproblemática, rutinaria o muerta en su propia fe. Su devoción, es evidente, no equivale a virtud. Su catolicismo equivale, sin embargo, a política católica o de los católicos, y ya es sabido que, concorde con Unamuno, Machado entendía por catolicismo el vaticanismo de las clases elevadas («sacrificio de la vitalidad española a la momia romana» (13) y superstición milagrera de las clases inferiores. A ambas clases sociales alude el poema; a la primera se refiere con la realista (royalista en la primera versión) moda francesa —es decir, al conservadurismo de los neocatólicos franceses, Maurras, Barrès, Lamaître, Brunetière— y reserva para la segunda, especialmente, la práctica zaragatera y tahur, y, en fin, la inercia mental. En el comentario que don Antonio dedica un año antes a *Contra esto y aquello,* tiene buen tino al recordar, a propósito del neocatolicismo galo y de su introducción en España, las frases del maestro que más íntimamente le tocan, como ésta: «Me repugnan esos católicos volterianos y nacionalistas que defienden el catolicismo porque va ligado a las grandes figuras de la literatura francesa y, sobre todo, porque el protestantismo les parece germánico»; a su vez, hay católicos españoles que abominan del protestantismo por razones «patrióticas» —es exótico, extranjerizante, etc.— y no por su heterodoxia respecto a la Iglesia de Roma (14). O sea, que a la inquina contra un catolicismo rutinario y

(13) «Algunas consideraciones sobre libros recientes...», ob. cit., 782.
(14) Ibid., pp. 780 y 783.

aproblemático se une ahora el chauvinismo, la subordinación de la idea de religión a la de Patria, «ignorando —dice— que con tal simple inversión de valores se enturbia, si es que no se ciega, la fuente del sentimiento religioso al par que del patriótico», y que ese catolicismo nacionalista «es la ruina de toda verdadera piedad» (15).

Machado no ignoraba que todo lo excesivo resulta ridículo —lo cual, artísticamente hablando, se traduce por insignificante o ineficaz—, y por lo tanto también la caricatura posee sus límites. Hay que considerar a «El mañana efímero», no obstante, como un desahogo propio de la desesperanza política, de un patriotismo sincero y clausurado, ya que el catolicismo oficial, al acaparar pasado y presente, le cierra toda salida. No en balde este poema —el más agresivo, pero también el único del tríptico con una ventana abierta al mañana— concluye con la invocación a una España que nace. Monopolizado a sus ojos el pasado por el catolicismo nacionalista y obturado en gran medida el presente, no le quedaba más opción que la progresista. No es extraño, pues, que en el campo teórico de su prosa encontremos declaraciones corroboradoras. La esencia española —afirma una vez— no nos la puede revelar el pasado (16); otra vez, que no se puede vivir del esfuerzo, la virtud o la fortuna de los abuelos: «lucharemos —advierte— por libertarnos del culto supersticioso del pasado» (17). Es la actitud que había mostrado ocasionalmente Larra en el siglo XIX, quien, indignado por el monopolio tradicionalista, declaraba, arrancándose las raíces, que «el pasado no es nuestro».

Esa nueva epifanía se barrunta difícil, cruenta, vengadora: se trata del alumbramiento de «una España implacable y redentora», que concurre «con el hacha en la mano vengadora» (CXXV), con «el hacha y el fuego» (CXLIII). Será una España «de la rabia y de la idea», es decir, inconformista y dinámica en su alma, que trae, frente a la haraganería casinista, herramientas laborales: «España del cincel y de la maza» (18).

---

(15) Ibid., p. 781.

(16) «Consejos, sentencias...», PyP, 597.

(17) «Los Complementarios», PyP, 768.

(18) H. Hinterhäuser relaciona esta actitud con la de Galdós por estos años. Hacia el comienzo de la cuarta serie de los «Episodios» —dice—, Galdós renuncia a su identificación con la burguesía y comienza a vislumbrar nuevas fuentes de energía en el «cuarto estado». En las últimas «Novelas contemporáneas» y en algún drama, defendía una unión fecunda con el pueblo como medio de regenerar a la aristocracia decadente. Pero en la segunda mitad de los «Episodios», nada se encuentra de esto. Ahora la salvación viene directamente de abajo, por medio de hombres del pueblo que se han ido elevando merced a su trabajo y agudeza. Por ejemplo: «Es menester que venga nueva generación a enmendar a ésta, desvaída y decadente... Nueva gente... y pronto, pronto... Hombres que traigan cerebros machos, corazones grandes y ternillas a la medida de los corazones...» Con esta frase —concluye Hinterhäuser— estamos

Este año decisivo, 1913, si bien no trae ninguna adscripción política concreta, sí colorea de simpatías políticas la conciencia de un profesor arrinconado en un recodo de la geografía andaluza y que, a pesar de circunstanciales actuaciones públicas, se va a mantener distante, en su fuero interno, del apasionado vaivén de los partidos (19). Este año funda Melquíades Alvarez —en quien reconocerá más tarde haber creído— el Partido Reformista; en el famoso banquete del Palace —al que asisten Ortega, Morente, A. Castro, el joven Azaña, entre otros— proclama su posición posibilista: «representamos en la política una fuerza que aún no se ha movido de su sitio, pero una fuerza que no vacila en declarar que para ella las formas de Gobierno son accidentales y transitorias; que por encima de las formas de Gobierno coloca y colocará siempre el progreso de la Patria, el afianzamiento de la Libertad, el imperio de la Democracia. Y si la Monarquía no es obstáculo para el triunfo de estos ideales, nosotros gobernaremos con la Monarquía, porque al hacerlo tenemos la convicción de servir en primer término la causa del Progreso y el interés supremo de la Nación» (20). Al año siguiente, Ortega constituye, con su discurso en el teatro de la Comedia, la Liga de Educación Política, donde se ratifica el posibilismo, mantiene la famosa contraposición de la España oficial y la España vital y se declara liberal y nacionalista. Conviene retener alguna de sus frases significativas, no sólo porque alguno de sus conceptos y expresiones han asomado con cierta anticipación en la boca de Machado, sino por la resonancia que este verbo entusiasta y contagioso de Ortega debió de obtener en su lector de Baeza. «Vamos a inundar —proyecta el filósofo— con nuestra curiosidad y nuestro entusiasmo los últimos rincones de España; vamos a ver España y a sembrarla de amor y de indignación... Vamos a impulsar hacia un poderoso levantamiento espiritual los hombres mejores de cada capital, que hoy están prisioneros del gravamen terrible de la España oficial, más pesado en provincias que en Madrid. Vamos a hacerle saber a esos espíritus fraternos, perdidos en la inercia provincial, que tienen en nosotros auxiliares y defensores. Vamos a tender una red de nudos de esfuerzo por todos los ámbitos espa-

---

ya cerca de la «España del cincel y de la maza» («Los Episodios Nacionales», de B. P. Galdós, Madrid, 1963, 193-7).

(19) En las cartas a Guiomar hay varias referencias a su distanciamiento de la política o de su desilusión ante la República. Cuando ve próximo el triunfo de ésta, por ejemplo, escribe unamunescamente que piensa en formar «en partidos lo más alejados del poder», para añadir a continuación que lo considera su deber («Es nuestra misión») y que visitará, como ha prometido, a don Miguel de Unamuno (PyP, 937). En otra reconoce haber deseado sinceramente a la República, que «nos ha defraudado un poco» (938). En otra ocasión reconoce que la política «no ha de apasionarme nunca, ni monárquica ni republicana» (938).

(20) C. Seco, «Alfonso XIII y la crisis de la Restauración» (Barcelona, 1969), 97-98.

ñoles, red que a la vez será órgano de propaganda y órgano de estudio del hecho nacional; red, en fin, que forme un sistema nervioso por el que corran vitales oleadas de sensibilidad y automáticas, poderosas corrientes de protesta» (21). Respecto a las formas de gobierno, Ortega mantiene una postura «experimental», la única que le parece decorosa en el siglo XX, ya que monarquía o república «son medios para realizar y dar eficacia a los ideales democráticos, que son lo inmutable e imprescindible» (22). Lo que urge es «fomentar la organización de una minoría encargada de la educación política de las masas» (23).

Nos movemos, pues, en el no comprometido y verosímil campo de las afinidades con el apoyo de unas cuantas cartas y de unos versos; en otra ocasión, volveremos sobre la toma de posición —cada vez más comprometida— del hombre Machado. De indignación, protesta, formación de minorías, contraposición de una España huera a una España vital —o vital y oficial, como quiere Ortega—, ya se había pronunciado Machado con anterioridad, si bien el propio Ortega reconoce haber reiterado con insistencia la idea de la vitalidad de España y su contraposición antes del famoso discurso; antinomia que, por otra parte, venía arrastrándose por el pensamiento político desde la Restauración con pequeñas variantes.

JOSE LUIS VARELA

Teresa Gil, 18
VALLADOLID

---

(21) El discurso, como es sabido, fue pronunciado el 23 de marzo de 1914. Vid. en «O. C.», «Vieja y nueva política», vol. V, 286.

(22) Ibíd., 292.

(23) Ibíd., 302.

ASILO EN CAMBRIDGE PARA ANTONIO MACHADO

(Un ofrecimiento del Profesor J. B. Trend con una carta inédita de José Machado)

Para Alberto Porlan

En la carta que escribió Antonio Machado a José Bergamín desde Collioure el 9 de febrero de 1939 se refirió a «los generosos ofrecimientos de esa Asociación de Escritores, muy especialmente los de Mr. Jean Richard Block y el Profesor Cohen» (1). Casi dos semanas después de redactar esta carta recibió otro ofrecimiento, esta vez del Profesor J. B. Trend, quien le ofreció el Lectorado del Departamento de Español de la Universidad de Cambridge. Entre los papeles de Trend que se conservan en la Biblioteca de la Universidad, aquí en Cambridge se hallan varios documentos inéditos que cuentan esta historia —hasta ahora olvidada o desconocida— y que arrojan un poco de luz sobre los últimos días de Antonio Machado (2).

John Brande Trend era uno de los hispanistas ingleses más destacados del siglo. Nació en 1887, y su interés por España comenzó al terminar la primera guerra mundial. En 1919 se marchó a España y se puso en contacto con el grupo institucionalista, especialmente con don Alberto Jiménez, director de la Residencia de Estudiantes, a quien quedó unido por una estrecha amistad. A aquel contacto, a su estancia en la Residencia y a su trato de todos los intelectuales que vivían en la casa o la frecuentaban, debió Trend su verdadera formación. En el epílogo a su penúltimo libro *Lorca and the Spanish Poetic Tradition* (Oxford, 1956) menciona a numerosos

(1) El texto de la carta está reproducido en «La Torre» (Puerto Rico), núms. 45-46, enero-junio 1964, p. 254.

(2) No he encontrado ninguna referencia a este ofrecimiento de Trend en ninguno de los libros que he consultado sobre Machado. Aurora de Albornoz tuvo la amabilidad de escribirme confirmando que esta noticia parece ser completamente nueva. Estoy muy agradecido a mi amigo Toby Bainton, bibliotecario ejemplar, quien me informó de la existencia del archivo de Trend.

institucionistas y colaboradores de la Residencia —entre ellos, Cossío, Unamuno, Ortega, Moreno Villa, Salinas, Juan Ramón, Alfonso Reyes, los Machado, Américo Castro— y concluye: «Estos hombres me proporcionaron mis ideas de España.»

La obra de Trend es extensa. Entre sus libros más importantes están: *Manuel de Falla and Spanish Music* (New York, 1929); *The Origins of Modern Spain* (Cambridge, 1934); *The Language and History of Spain* (London, 1953); *The Poetry of San Juan de la Cruz* (Cambridge, 1953); *Lorca and the Spanish Poetic Tradition* (Oxford, 1956). Y a Trend le corresponde el honor de haber escrito los primeros estudios que aparecieron en Iglaterra sobre Falla y Lorca.

Después de su fallecimiento en 1958 escribió Salazar y Chapela:

> Era un fino espíritu, un elegante espíritu. De nuestra historia y nuestra literatura únicamente pinzaba con gusto (y comprendía) aquellas cosas que iban bien a la liberalidad y al esteticismo de su alma. Todo lo demás parecía ignorarlo. Ignorarlo en el sentido inglés de no hacerle caso ninguno (3).

Parece que apenas se enteró Trend de las «circunstancias empeorables» (4) en las que Antonio Machado había cruzado la frontera francesa (el 28 de enero), decidió intentar ayudarle ofreciéndole el Lectorado del Departamento de Español de Cambridge. Tengo entre mis manos una carta, escrita en inglés por un tal E. Brooke y enviada a Trend desde la Embajada española en Londres el día 15 de febrero de 1939. El señor Brooke dice que al contrario de lo que había pensado Trend, Antonio Machado no estaba en un campo de concentración; dice también que no tenía más noticias de la familia Machado, pero que en cuanto las tuviera las haría pasar a Trend; y en nombre del Embajador le agradece su ofrecimiento de auxilio a Antonio Machado.

El problema inicial de Trend era que no tenía las señas del hotel donde estaban instalados los Machado, pero tan pronto como las consiguió —no sabemos a través de quién— escribió a Antonio Machado ofreciéndole formalmente el Lectorado. Reproduzco abajo el texto del borrador de la carta:

> Sr. Don Antonio Machado.
> Mi distinguido y admirado amigo:
> No he logrado saber hasta hoy la dirección de V. en Francia; por eso esta carta lleva unos días de retraso.

(3) En «El Nacional» (México). Desgraciadamente no tengo la fecha exacta.
(4) Véase la carta de Antonio Machado a José Bergamín.

Esta Universidad de Cambridge se honra mucho ofreciéndole a V. el Lectorado de su Departamento de Español, a partir del día 1.º de octubre del año actual. No tiene este puesto la categoría a que los altos merecimientos de V. son acreedores, pero dada la organización de la Universidad y las obligaciones que ella ha tomado últimamente sobre sí, este es el único ofrecimiento que está en nuestra mano hacer.

El trabajo del Lectorado es fácil: cuatro horas semanales de clases o conferencias sobre lengua y literatura españolas. El sueldo es de 330 libras esterlinas al año. La Universidad no puede hacer pago ninguno sobre este sueldo hasta el próximo mes de octubre; pero de convenirle a V. recibir alguna suma a cuenta del sueldo antes de esta fecha, yo tendría, personalmente, mucho gusto en adelantársela.

La fecha más conveniente para su venida a Cambridge sería a mediados del mes de septiembre. Así tendríamos tiempo para buscar alojamiento antes del día 1.º de octubre. Mientras tanto, no habría inconveniente en que esperase V. esa fecha instalado en Francia, si así lo prefiriese; tanto más cuanto que yo emprenderé en marzo próximo un largo viaje del que no volveré hasta el mes de septiembre.

El Lectorado lleva consigo la obligación de residir en Cambridge mientras duran los cursos oficiales en los tres trimestres (trimestres de una ocho semanas cada uno) del año académico. Tendría V., pues, que permanecer en esta Universidad hasta junio de 1940. Las vacaciones de Navidad y Pascua de Resurrección duran unas cuatro semanas.

El nombramiento oficial de V. sería para un año —octubre de 1939 a junio de 1940— ampliable a otro año más. Pero la duración del Lectorado no puede exceder de dos años.

El Departamento de Español de Cambridge es, entre todos los similares universitarios ingleses, el que tiene mayor número de alumnos. La presencia de V. en él sería no sólo un alto honor para el Departamento y para toda la Universidad, sino una noble inspiración para todos los que amamos y respetamos la cultura española; y para mí, como titular de esta cátedra, y para mis colaboradores, una ocasión única y gratísima para seguir más de cerca la obra del gran poeta español a quien todos admiramos.

De aceptar V. nuestro ofrecimiento para vivir durante uno o dos años en este tranquilo retiro universitario, le agradecería que me lo dijese lo antes posible, ya que necesito proponer el nombramiento de Lector para el próximo curso en una reunión de la Junta de la Facultad que tendrá lugar el próximo día 25 de febrero.

Aprovecho esta ocasión para reiterarme de V. afectísimo amigo y servidor

q. e. s. m.

J. B. Trend

(Quiero que conste aquí que he hecho todo lo posible para ponerme en contacto con el abogado de Trend, el señor J. A. B. Palmer de Londres, para pedir permiso para reproducir el texto de esta carta. Desgraciadamente no he podido localizarle, y si por casualidad se entera de su publicación aquí, le estaría muy agradecido si se pusiese en contacto conmigo.)

Vale la pena recordar que el nombramiento del Lector en Cambridge es más bien responsabilidad personal del profesor titular del Departamento que de la Junta de la Facultad. Y si damos un vistazo a la lista de lectores españoles que pasaron por la Universidad durante los años 20, 30 y 40 podemos apreciar hasta qué punto han acertado los profesores titulares del Departamento de Español. He aquí algunos de sus nombres: Ricardo Baeza (1921-22); Dámaso Alonso (1923-25 y 1928-29); Joaquín Casalduero (1930-31); Dámaso buena Prat (1933-35); Jesús Bal (1935-37); José Antonio Muñoz Rojas (1937-39); Enrique Moreno (1939-41); Esteban Salazar y Chapela (1941-43); Luis Cernuda (1943-45); Batista i Roca (1945-47).

Sin embargo, el generoso ofrecimiento de Trend, que hubiera solucionado los problemas inmediatos de los Machado, y que hubiera asegurado para su Departamento de Español otro lector de alta calidad, llegó demasiado tarde. La contestación a la carta la redactó el hermano del poeta, José, el día 24 de febrero:

> Sr. J. B. Trend.
>
> Muy distinguido y admirado señor:
>
> Cuando llegó el ofrecimiento de esa célebre Universidad de Cambridge para mi hermano Antonio, en aquel mismo momento acababa de morir. Yo, que he sido siempre el hermano inseparable de todas las horas, sé muy bien cuán alta estimación sentía por Vd., y cuánto se hubiera honrado aceptando este nombramiento, que además suponía la salvación de nuestra madre (86 años) con los dos restantes que constituían el pequeño grupo familiar con que siempre había vivido, del naufragio económico.
>
> Dada la profunda y devota admiración que siempre sintió por Inglaterra, hubiera visto colmado uno de sus más fervientes anhelos de toda su vida que era: visitar esa nación. Precisamente en estos últimos meses leía y releía las obras maestras de esa formidable literatura inglesa. Pero los sueños no se cumplen!
>
> Lo hemos enterrado ayer en este sencillo pueblecito de pescadores en un sencillo cementerio cerca del mar. Allí esperará hasta que una humanidad menos bárbara y cruel le permita volver a sus tierras castellanas que tanto amó.
>
> Usted, señor Trend, que tan alta cumbre representa en la intelectualidad en ese país, reciba la profunda gratitud por sus

A/25

Sr. J. B. Trend.

Muy distinguido y admirado señor:

Cuando llegó el ofrecimiento de esa celebre Universidad de Cambridge para mi hermano Antonio, en aquel mismo momento acababa de morir. Yo, que he sido siempre el hermano inseparable de todas las horas, sé muy bien, cuan alta estimacion sentia por Vd, y cuanto se hubiera honrado aceptando este nombramiento, que ademas suponia la salvacion de nuestra madre (86 años) con los dos restantes que constituian el pequeño grupo familiar con que siempre habia vivido, del naufragio económico.

Dada la profunda y devota admiracion que siempre sintio por Inglaterra, hubiera visto colmado uno de sus mas fervientes anhelos de toda su vida que era: visitar esa Nacion. Precisamente en estos últimos meses leia y releia las obras maestras de esa formidable literatura inglesa. Pero los sueños

no se cumplen!

Lo hemos enterrado ayer en este sencillo pueblecito de pescadores en un sencillo cementerio cerca del mar. Allí esperará, hasta que una humanidad menos barbara y cruel le permita volver a sus tierras castellanas que tanto amó.

Usted Sr. Trend, que tan alta cumbre representa en la intelectualidad de ese país, reciba la profunda gratitud por sus bondades para con mi hermano, de este antiguo alumno de "La Institucion Libre de Enseñanza".

José Machado

Collioure. Hôtel Bougnol-Quintana
(Pyr-Or.) 24 Febrero de 1939

bondades para con mi hermano, de este antiguo alumno de «La Institución Libre de Enseñanza».

José Machado

Collioure. Hotel Bougnol-Quintana
(Pyr-Or), 24 de febrero de 1939.

La carta habla por sí misma, y sobra todo comentario detallado. Vale la pena recalcar el interés histórico que tiene este documento escrito la víspera de la muerte de la madre y varios días antes de la que envió José Machado a Tomás Navarro Tomás (5). Huelga decir que subraya las dificultades económicas de los Machado durante su estancia en Collioure, y la preocupación de José por su madre. Es pertinente notar que don Antonio había expresado el deseo de venir a Inglaterra y que había pasado los últimos meses de su vida leyendo los clásicos de la literatura inglesa. No sorprende, pues, que una de las últimas frases que escribió Machado fue la inicial del famoso soliloquio de Hamlet: «Ser o no ser» (6). No había mejor sujeto de meditación para un hombre que se acercaba a la frontera de la muerte y que había visto la trágica derrota no sólo de la República que había ayudado a promover, sino también de los ideales y esperanzas que nunca dejó de defender (7).

NIGEL DENNIS

St. Catharine's College,
CAMBRIDGE (England)

---

(5) Esta carta está reproducida en «La Torre», núm. cit., p. 255. Está fechada «febrero 1939», pero dada la referencia a la muerte de la madre —«Supongo le habrán llegado a usted noticias de la muerte de mi pobre madre, que a los tres días después (o sea, el 25 de febrero) acompañaba a su hijo bajo la misma tierra del pequeño cementerio de este pueblo»— es lógicamente posterior a la carta que escribió a Trend.

(6) Véase Julio César Chaves, «Itinerario de don Antonio Machado (de Sevilla a Collioure)», Madrid, 1968, p. 393.

(7) Estoy muy agradecido al profesor Edward Wilson y a la señora Helen Grant de la Universidad de Cambridge, y a Antonio Millán, por sus consejos sobre la redacción de este artículo.

SIMBOLOS DE LUZ Y SOMBRA

Antes de analizar algunos de los símbolos en la poesía de Antonio Machado —concretamente, los del poema XV de *Soledades*— quisiera exponer ciertas consideraciones sobre los símbolos en dos aspectos: como tipos y como resultado de la experiencia perceptiva. Los símbolos poéticos no pueden ser adecuadamente explicados fuera del contexto, pero el proceso de su creación es parcialmente explicable mediante una aproximación extra-poética que ayude a esclarecer lo que el símbolo tiene de *literario* y lo que no cabe calificar con esta palabra.

Después de leer el notable estudio de Alfred North Whitehead, *Symbolism: Its Meaning and Effect* (Capricorn Books, Nueva York, 1959), me pareció que sus teorías filosóficas podían aplicarse con provecho al estudio de la obra literaria. Adaptar al análisis de ésta la terminología de otra disciplina puede conducir a una reestructuración equivocada de sus elementos, y éste es un peligro que corre quien relaciona disciplinas diferentes. Ciertos términos parecen entonces más complicados de lo necesario, como si se tratara de aplicar un molde rígido, forzando en él las inevitables curvas de la poesía. A veces determinados términos se ajustan bien, y la experiencia poética, o la producción de ciertos símbolos, se ilumina; una descripción filosófica de la experiencia perceptiva puede aclarar la experiencia artística que es el poema.

Al comienzo de su libro, dice Whitehead: «Hay gran diferencia entre simbolismo y conocimiento directo. La experiencia inmediata es infalible: lo que hemos experimentado, lo hemos experimentado. Pero el simbolismo es muy falible en el sentido de que puede inducir acciones, sentimientos, emociones y creencias sobre las cosas que son meras nociones sin aquella ejemplificación en el mundo que el simbolismo nos hace suponer de antemano» (1). En el poema XV de

(1) La distinción de Whitehead de alguna manera resbala sobre el hecho de que las apariencias que «experimentamos directamente» sólo puden aproximarnos a una realidad

Soledades (2) el poeta presenta una descripción directa de detalles *infalibles* (una imagen parpadeante, el eco de un paso, una estrella); de sus acciones (caminar en busca de recuerdos del perdido amor); de sus sentimientos (dolor, soledad), que le conducen a una «creencia» (en la familiaridad aparente de un rostro cuya vaga semejanza con otro suscita la creencia), y sus emociones subsiguientes (alegría y amor renovados por el rostro simbolizante), cuya *falibilidad* le causa gran pena y le hace desear una verdad literal.

Los «tipos de funcionamiento» visibles en el poema son «reconocimiento directo» y «referencia simbólica» (Whitehead pone estos términos entre comillas para hacer ver que les atribuye sentido diferente del usual. Estos tipos de funcionamiento mental difieren en que el primero «por naturaleza se presta a un conocimiento inmediato de los hechos», mientras el último «sólo es digno de confianza en cuanto satisface ciertos criterios ofrecidos por el primer tipo de funcionamiento [...]. La referencia simbólica es el elemento activo y sintético aportado por la naturaleza del perceptor». Del mismo modo que la experiencia total puede ser vista como referida a la falibilidad y a la infabilidad, así las imágenes pueden clasificarse como resultado de «reconocimiento directo» (la segunda descripción del rostro, el ruido de los pasos en la calle, la estrella) o de «referencia simbólica» (el sol que muere, las casas que lo ocultan, el encanto del rostro...).

Quizá debiéramos preguntarnos también por qué, desde un punto de vista análogo al de Whitehead, los símbolos son símbolos: ¿qué es lo que los identifica como tales? Para contestar a esta pregunta debemos referirnos a su concepto del funcionamiento de la mente en una acción simbólica: «La mente humana funciona simbólicamente

---

que está sujeta a variaciones (es decir, a «ser falible») en el curso de nuestra experiencia. Así, mientras la distinción del filósofo es válida en sí misma, su separación en dos categorías, simbolismo y conocimiento directo, quizá sea excesivamente tajante. La experiencia no se presenta con distinciones tan netas, y precisamente por causa de esto los símbolos se resisten a menudo a una descripción cabal.

(2) XV

La calle en sombra. Ocultan los altos caserones
el sol que muere; hay ecos de luz en los balcones.

¿No ves, en el encanto del mirador florido,
el óvalo rosado de un rostro conocido?

La imagen, tras el vidrio de equívoco reflejo
surge o se apaga como daguerrotipo viejo.

Suena en la calle sólo el ruido de tu paso;
se extinguen lentamente los ecos del ocaso.

¡Oh, angustia! Pesa y duele el corazón... ¿Es ella?
No puede ser... Camina... En el azul la estrella.

ANTONIO MACHADO (de «Soledades»)

cuando algunos componentes de su experiencia suscitan conciencia, creencias, y *usos con respecto a otros componentes* de su experiencia. El primer grupo de componentes son los símbolos, mientras el último grupo constituye la significación de los símbolos. El funcionamiento orgánico en que se produce transición del símbolo a la significación será llamado 'referencia'.» Algunos componentes ya presentes antes de la acción simbólica son: el dolor del poeta, su tristeza por estar separado de la mujer que ama y la soledad que de esta separación se sigue. Los componentes de su dolor «suscitan [...] usos con respecto a otros componentes», que en este caso son recuerdos.

La voluntad de recordar, sentida como necesidad de encontrar huellas de la mujer que el hablante ha perdido, determina la descripción e incluso la percepción de las cosas mencionadas en el poema. Así, cuando un rasgo de algo realmente presente se describe de acuerdo con la voluntad de encontrar huellas de la ausente, aquel rasgo aparece simbolizado: la transición del símbolo a la significación se ha producido, dándose una mezcla de «componentes». Si esa transición no se produce, si el poeta limita su descripción a lo que percibe «directamente», no se da «referencia simbólica».

Hasta aquí la descripción whiteheadiana de la acción simbólica nos ayudó a organizar los componentes de la experiencia del poeta. Pero dejar así la cuestión sería dejar mal entendida una imagen del poema. Cuando en el último verso dice Machado «En el azul la estrella», muestra el primer tipo de funcionamiento, «reconocimiento directo». No ha introducido ningún componente más: anota lo que parece ser mera observación, sin embargo, la estrella es, en este contexto, un símbolo. Esta contradicción aparente señala que aunque la terminología de otra disciplina puede servir para describir parte (incluso la mayor parte) de un poema, quizá no sirve como método para interpretar un grupo de símbolos en un texto literario. La zona en que los métodos y la terminología pueden resultar inadecuados acaso sea la más importante, y no entenderla bien pudiera invalidar o debilitar el resto de la explicación. «Reconocimiento directo» y «referencia simbólica» explican principios en los que se basan la experiencia perceptiva y simbólica, pero no pueden abarcar todas las relaciones posibles y necesarias entre esos principios. Nos vemos forzados a formular hipótesis.

La explicación hipotética que sugiero para la estrella como símbolo es que tentativas previas a la «referencia simbólica» hechas en el poema permitieron al poeta darse cuenta de lo que Whitehead llama «el desastre del perceptor»; es decir: sus símbolos no solamente

eran falibles, sino también modos de enajenarle de la verdad, pues en su sufrimiento él sabe que debe enfrentarse con ella si quiere liberarse de la angustia (palabra empleada por el poeta en esta situación), angustia que las percepciones falibles intensifican. El poeta fue atrapado en la «acción simbólica» descrita por el filósofo, y desde su posición estetizante forja imágenes líricas. Su exigencia de alcanzar la verdad es más grande que su voluntad de mantener la visión imaginativa: la visión artística ha sublimado su dolor y embellecido su pena, pero esto no le basta. El error puede ser en la poesía lírica un elemento de la verdad, mas, en este caso, las percepciones equivocadas son intolerables. La transformación de la realidad en formas encantadoras proporciona al poeta un espacio fuera de sí mismo en donde puede hacer vivir sus ilusiones, pero el proceso de crear ese mundo (que es el poema) le hace sentir el vacío de su corazón; la escasa realidad a que pueda aferrarse queda fuera del dominio del poema: memorias y recuerdos.

La última verdad del poema XV es auténtica tanto filosóficamente —se basa en el reconocimiento directo— como poéticamente, pues se alcanza a través de una mezcla de percepciones liricas y literales. Machado puede reconocer la estrella y al mismo tiempo dotarla de un significado personal: enriquece la sencilla verdad de la presencia del astro con su experiencia poética. Y la distancia de la estrella, o más bien la que separa a la estrella de él. marca también su distanciación del dolor: distanciación o consuelo logrado por haber reconocido la verdad total.

Hasta ahora hemos tratado de los aspectos formativos del símbolo en el marco de la experiencia perceptiva, procurando trazar, si no sus orígenes, por lo menos los principios y mecanismos implícitos en su modo de producirse. Ahora pasaremos al poema en sí, a la obra de arte autónoma en que los símbolos se incluyen: algunos son de uso común; otros, peculiares de Machado o personales en un contexto literario. Algunos son recurrentes; otros, sólo se utilizan en esta instancia.

Partiendo de lo más elemental, vemos que hay un escenario en el que se presenta encarnada en figuras la angustia del poeta. La escena dramatiza esa angustia y a la vez se mantiene independiente de las emociones que la suscitan. Machado acepta las formas de la realidad como resultado de su interpretación personal y como constituyentes de un orden autónomo no referido a su mundo privado. La naturaleza no se reviste de la indumentaria prescrita y no entra en el texto como ingrediente romántico. Apenas se registran definidos

valores literarios en torno a los símbolos de Machado, y esto es precisamente lo que les hace muy sutiles.

Machado no puso a sus tendencias literarias una etiqueta más exacta que la de *modernista*. Así que nuestra comprensión de su visión artística de la naturaleza depende sobre todo de cómo interpretemos sus poemas en conjunto. A diferencia de otros escritores cuya estética nos permite vincularlos a determinadas etapas del modernismo, Machado es más esquivo. Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, representantes prototípicos de tendencias características del primer modernismo, ofrecen un contraste: Darío tenía una visión más epocal de la naturaleza (la del fin de siglo), mientras la de Juan Ramón pronto se vonvirtió en visión metafísica. En su utilización del mito observamos un contraste similar: Darío se vuelve a las figuras primitivas llenas de vitalidad, mientras Juan Ramón descubre esencias míticas en el mundo contemporáneo.

Un estudio del modo peculiar en que estos dos poetas se interponían entre la luz y el mundo, proyectando su poesía como una *sombra*, para decirlo con la metáfora de Pedro Salinas, ilustra sus radicales diferencias. A primera vista Machado parece no tener conexión con Darío y Jiménez: la expresión temporal y espacial que en ellos acontece subraya lo limitado y uniforme del texto machadiano, donde palabras y lugares son utilizados y vueltos a utilizar, reapareciendo con engañosa facilidad, produciendo la impresión de que siempre estuvieron allí, y de que el poeta es una figura transeúnte. Líneas enteras pasan sin cambio de un poema a otro y, sin embargo, no dan la impresión de ser repetitivas porque el tono controla la imagen. El toque constante e inmediato de Machado afecta a los detalles más menudos: al viento cambiante, al son del agua removida, a la agudeza de las fechas grabadas en el tronco de un árbol. Esta ligereza de toque transfigura la escena más sencilla, convirtiendo en misterioso el espacio más desabrido. En su poesía, la naturaleza irradia significación: los parques, las fuentes, los crepúsculos, los álamos, las puertas, las montañas lejanas a que nunca se ha subido..., todo tiene una significación anclada en la percepción simbólica. Y ese carácter significativo, que a veces puede permanecer elusivo, se prueba en cómo detalles minúsculos transmiten algo nuevo.

En lo que bien pudiera ser visto como un páramo, hay riqueza. Volviendo al poema XV, la dualidad de componentes salta a la vista: *a)* expresa aspectos de la angustia sentida por la persona poética, y *b)* representa (como pueden hacerlo las imágenes, sea el que fuere su propósito) una cosa en sí misma. Lo que se trata de aclarar es esto: ¿cómo maneja el poeta esta dualidad? Extrae y desarrolla, o da de lado,

las posibilidades simbólicas de la materia; en ocasiones describe las cosas según las ve, de modo directamente perceptivo, y otras veces le sirven como punto de partida para el lanzamiento imaginativo. Sólo haciendo que la imaginación descanse en un material estrictamente sensorial, puede engendrar símbolos. Si todo estuviera pre-ordenado, si todo fuera reconocidamente simbólico, la obra pertenecería a un orden diferente, el de la alegoría, en el cual se atribuye a cada uno de sus elementos un sentido cargado de proyecciones *ilógicas,* pero que tiene su propia coherencia. En el orden poético, el valor simbólico del signo es plurivalente; en el alegórico, ese valor es invariable. Machado no construye su mundo con un juego de ecuaciones, como hace el alegorista (y vale añadir: algunos poetas, como el interesante protagonista de la novela *Dom Casmurro,* quien escribe un poema con plena conciencia de las interdependencias significativas de su composición). Tampoco trabaja partiendo de un repertorio de valores literarios. Sus definiciones, o significaciones, se desprenden de lo ya dicho, añadiendo matices peculiares a símbolos eternos. El sol, el camino, la rosa, la fuente: todos son sugerentes de un modo general, y quizá lo serían aun sin las obras poéticas que les han conferido *significaciones* en el lenguaje. Lo que un poeta hace —y Machado es un ejemplo extraordinario de este aspecto de la creatividad poética— es descubrir los símbolos en la selva de los potenciales. En las cosas encuentra los sentimientos, cosas cuyas características pueden ser reconocidas y referidas a equivalentes de nuestra experiencia. Y en los poemas de Machado podemos orientarnos fácilmente, pues su paso y su mirada no son ni forzados ni oscuros; son sencillos y esenciales.

El problema de que estamos tratando está compuesto por símbolos y no-símbolos; así veremos que la realidad no ha sido convertida en *simbolidad.* El movimiento emocional del poema (no observable hasta que lo hemos leído por completo) está muy claro gracias a la estructura: a cada aspecto de la experiencia se le concede un pareado, estableciéndose un paralelo entre las fases de la experiencia del poeta y las divisiones formales de la obra literaria en que cristaliza. El primer pareado, o I, la incertidumbre y sombras iniciales, conduce a crear (II) un hechizo, una visión que instantáneamente se desvanece (III) debido a la intensidad de la mirada, la cual (IV), enfocando de nuevo la realidad, encuentra ruinas que se niega a reconocer como la verdad única. Por eso el poeta vuelve (V) a su angustia, y las dos últimas líneas, al recapitular todo lo dicho en las anteriores, presentan un símbolo genuino del amor perdido *(estrella).*

El paso por estos aspectos del sufrimiento es determinado por la emoción y por las variaciones en la naturaleza exterior. Cada frase genera la siguiente, mientras al mismo tiempo puede ser dicho que las variaciones de la naturaleza en el crepúsculo afectan y determinan el curso del dolor sentido por el hablante. La segunda relación es posible gracias a la aguda sensibilidad con que éste responde a su dintorno. Pero es la interacción inmediata, el cambio de sugestividades, y no la romántica ecuación de naturaleza y estado de ánimo, lo que hace al poema tan intensamente personal.

Al lector familiarizado con la poesía de Machado le impresiona inmediatamente el símbolo con que se abre el poema: «la calle en sombra». Calle es variante de camino, símbolo constante para el viaje que es la vida. La sombra, efecto de luz, ha sido desde siempre considerada como figuración de emociones, en literatura y en la vida. Las asociaciones entre el tiempo y la luz infunden a la sombra un valor simbólico, aunque a veces sin beneficios para el poema, pues el poema debe evitar la reacción previsible, el clisé inevitable cuando se utiliza el símbolo como lugar común. Las asociaciones ya establecidas en el cerebro del lector pueden impedir más que despejar el camino para la recepción de estas percepciones.

Una explicación más detallada de la calle, símbolo clave en la poesía de Machado, puede completar nuestro examen del poema como ejemplo del modo en que los símbolos emergen de él y caracterizan la experiencia sensorial. En este mundo poético, el andar hace el camino: es el movimiento hacia algo, hacia lo desconocido —algunas veces simbolizado por las sombras— lo que traza la dirección. El movimiento del hombre en la vida y el modo cómo ocurre, se describe como vueltas y revueltas en una calle o en un camino. El viaje en el espacio —a lo largo de la calle— coincide, sean las que fueren las diferencias de paso y dirección, con el viaje en el tiempo, expresado en este poema por las alusiones a la luz, la sombra y la distancia. En la escena advertimos dos clases de incertidumbre: visual y emocional, causa y efecto a la vez del equivalente simbólico: sombra = desconocido. La significación del símbolo subyacente se funde con la descripción literal de una calle algo barroca, oscurecida por la puesta de sol, así como la imagen femenina parpadea en una luz que tiene tanto de material como de psicológica, luz que ilumina la casa y el alma del poeta.

La tentativa de analizar separadamente los elementos del poema es, por supuesto, un artificio, un modo convencional de entender el modo significante de los símbolos. El análisis impone una disección

de este tipo. Si la explicación de un símbolo parece más clara que el símbolo mismo, el fenómeno es natural: al aclarar los aspectos susceptibles de ser dilucidados, se destacan más las que se resisten a la dilucidación. Y, sin embargo, son éstos los que necesitan el contexto poético, los que más nos atraen.

Vayamos siguiendo el poema estrofa por estrofa:

La calle en sombra. Ocultan los altos caserones
el sol que muere; hay ecos de luz en los balcones.

Este primer pareado es ostensiblemente la sucinta información de una escena, pero cuando atendemos a las palabras escogidas para designar a sus componentes observamos que un talante ha sido creado en el poema: la calle está *en* sombra, los altos caserones *ocultan* el sol que *muere;* hay *ecos* de luz en los balcones. A las cosas les ha sido concedido el poder de sugestión por el hecho de ser consideradas como agentes más bien que como objetos. Las sombras envuelven la calle y los edificios no solamente obstruyen el sol, lo ocultan; éste, más que poniéndose, está muriendo, y los rayos de luz que todavía persisten sólo son ecos. El creciente poder de la sombra sobre la luz se dramatiza con el uso de la cinestesia, que sugiere un desplazamiento de la luz del sentido visual al auditivo (queda así disminuida).

En cuanto a su significación simbólica, aquí es obvia, pero puesto que no puede ser entendida sin el resto del poema, examinemos primero las técnicas descriptivas de las otras estrofas, comparándolas con las utilizadas en esta primera. En las líneas iniciales del poema se deja sentir la fuerza de la muerte sobre la vida (con la desaparición de la luz), y en esa tenue atmósfera se plantea la pregunta siguiente:

¿No ves, en el encanto del mirador florido
el óvalo rosado de un rostro conocido?

Un hechizo momentáneo, el espejismo de un rostro familiar, creados por la ilusión del hablante, se materializan en la borrosidad de la calle. A diferencia del ritmo cortado de la primera estrofa con su alteración de frase y pausa, frase y pausa, el ritmo es aquí suave y fluido, y la consonancia de la rima en -ido (especialmente en la segunda línea) es tan equilibrada y suave que tranquiliza, como la ilusión de lo familiar suele tranquilizar a la persona solitaria. Los rasgos del rostro o no se advierten o son indistiguibles: lo que atrae la mirada es «el óvalo rosado». Dos cualidades líricas que pudieran caracterizar en realidad rostros muy diferentes bastan para producir la sensación de familiaridad.

Las palabras evocadoras de la familiaridad están ordenadas tanto por su sonido como por su sentido, dualidad productora de dos cadenas de asociaciones: la «cadena sonora» (florido / conocido y óvalo / rosado) y la «cadena significante»; en ésta, florido y rosado son adjetivos que por similaridad de connotación, unifican a los sustantivos que modifican. Y es esta cadena significante la que plantea lo siguiente: ¿puede explicarse un poema sin interpretarlo? Los eslabones de la cadena significante son palabras cuya vinculación exacta rara vez es comprensible porque depende de los sistemas asociativos personales del autor y de los lectores. Cuando hay rima, el proceso asociativo es limitado, o mejor dicho, tiene límites: el número de palabras o combinaciones de palabras con que cabe describir en verso rimado este relámpago de familiaridad es relativamente reducido. Pero el sistema de asociaciones personales es, naturalmente, más vasto y recóndito.

En la tercera estrofa, la intensidad de la mirada destroza la visión, mostrándose cómo un aura simbólico se desvanece cuando las cosas son vistas de nuevo por la mirada inquisitiva, que las relaciona lógicamente y distingue hasta donde es posible, entre percepción e imaginación:

La imagen, tras el vidrio de equívoco reflejo
surge o se apaga como daguerrotipo viejo.

El mero hecho de que Machado comience resumiendo los dos versos anteriores con una palabra conscientemente literaria *(la imagen)* indica que ya se sustrajo a su hechizo. La transición es muy clara; la palabra imagen responde a la pregunda formulada en el pareado precedente, mientras el resto de la estrofa describe de otro modo el *encanto,* ahora contemplado objetivamente.

Las variaciones estilísticas corroboran el cambio de punto de vista. Antes, aun en el primer pareado, se dotaba a las cosas de un poder sugestivo; el poeta recurría a la descripción metafórica, haciendo así más íntimos los términos de la comparación y manteniendo en penumbra las conexiones entre sus planos. Aquí el lenguaje es exacto, y su hermetismo relativo se debe a que las palabras clausuran toda asociación que no sea la imaginada por el poeta. Las palabras son herramientas para extraer la parte discernible de las cosas: la imagen está detrás de un vidrio y por eso su reflejo es aquívoco; además, es juzgada ópticamente: «surge o se apaga», gradualmente, y lo hace «como daguerrotipo viejo». Con toda precisión el poeta ha salido del hechizo brumoso, logrando reconocer el equívoco, lo

inalcanzable; la figura está situada tras el claro, pero irrompible vidrio de la imposibilidad, y únicamente en la lírica puede vivir. La bruma de la ilusión hace posible la equívoca visión, y una concentración más intensa permitirá ver otros detalles de su apariencia. La estrofa es poética por razón de su lugar en el poema más que por su *contenido* (si es que estos aspectos pueden separarse).

El modo lírico de la segunda estrofa se contrapone a la manera analítica de la siguiente. El *encanto* es la atmósfera propia del mirador florido, mientras *la imagen* es resueltamente una zona situada tras el vidrio. El rostro familiar —fresco, asociado con flores (memoria viva)— después será comparado a un viejo daguerrotipo, placa metálica de color desvaído (realidad presente). La cualidad temporal es, pues, harto diferente en estas dos imágenes; el *rostro* se refiere tanto al pasado como al presente, personalizando y de algún modo intemporalizando la referencia. Por otro lado, el daguerrotipo alude a un tiempo externo y más concreto: a la historia más bien que a la memoria. Al llamar daguerrotipo a la imagen, Machado la confina a un pasado impersonal y remoto. En resumen, la familiaridad que se percibió líricamente en el rostro es descartada ahora como un efecto de ángulo lumínico sobre la placa metálica.

La cuarta estrofa, como las anteriores, es gramatical, rítmica y atmosféricamente independiente. De la visión analítica (III) pasamos ahora a un mero recuento sensorial de la escena:

Suena en la calle sólo el ruido de tu paso;
se extinguen lentamente los ecos del ocaso.

El oído intenta reemplazar a la mirada en este inventario de ruinas emocionales; *sólo* el *ruido* de tu paso *suena* en la calle, y los ecos del crepúsculo *se extinguen lentamente.* Escrupulosamente separa el poeta lo perceptible de lo imaginable; sólo se deja el ruido equívoco, el de «tu paso», referible al recuerdo tanto como al sonido presente del propio paso (el del hablante). Lo exterior (percepción del presente) y lo interior (imaginación del hablante) se funden hermosamente: el ruido, como el rostro y la imagen, puede ser a la vez sensación del momento (sonido en la calle y sensación recordada (la del paso de «ella»). Ambos mundos, el presente y el recordado, están unidos en esta imagen. El tono del poema sugiere que el paso es del hablante, quien, en su diálogo interior, menciona el amor en tercera persona: alguien que está fuera de la imposible relación; por lo tanto, «tú» se refiere a sí mismo. El recurso distanciador ahuyenta la sentimentalidad a la vez que causa parte de la ambigüedad.

De acuerdo con el predominio del análisis sobre el lirismo, el primer símbolo para expresar la memoria que el poeta guarda de su amor desaparece: las *ecos* de luz ahora *se extinguen lentamente*. Y el verbo, *extinguen*, clasifica la percepción cinestésica de *ecos* como si la luz fuera sólo un fenómeno visual, después de todo. Si comparamos las notaciones sobre la luz, encontramos que primero hay ecos de luz independientes del sol oculto del crepúsculo; ahora son vistos y oídos al mismo tiempo que su origen: «los ecos del ocaso» van extinguiéndose gradualmente, por medidas, casi.

El tratamiento paralelo de pasos y ecos explica la estrofa. Dos sensaciones aisladas, el ruido de pasos y la desaparición de la luz, son registradas en detalle con la misma concentración perceptiva. ¿Pero dónde es percibido el mundo sensorial? ¿Está percibiendo el poeta, estrictamente, estímulos del mundo exterior, según parece indicar el lenguaje, o se trata más bien de una evocación en su memoria de sonidos y de visiones? Se ha producido una superposición de planos, y está hablando en dos mundos a la vez.

Los dos versos finales siguen una técnica frecuentemente empleada por Machado: el poema entero reaparece en forma condensada. Se lee:

¡Oh, angustia! Pesa y duele el corazón... ¿Es ella?
No puede ser... Camina... En el azul la estrella.

Este pareado no expresa un estado de ánimo; recapitula los ya sugeridos. A una exclamación le sucede una declaración, continuada por una pregunta, una respuesta, y nuevas declaraciones. Sin embargo, el conjunto no resulta inconexo gracias a que la estrofa es reafirmativa; no incorpora nuevos elementos. En estos enunciados finales, el poema se desborda de su propia estructura, pues se funden aquí la claridad estética y la confusión humana. Cada fase de la emoción se manifestó, hasta aquí, en un orden discreto de tono, movimiento, rima y color; cada fase de la pena cristalizó en una estrofa. El poema que empezó como un cuadro pronto se convirtió en un destello que se hizo imagen; de ahí a sensaciones más exactas (IV) que conducen a la fijación final en el punto, la estrella. Tal progresión me parece un ejemplo notable de movimiento poético. Se ha creado una experiencia descifrable siguiendo el orden natural de su expresión. Y así como el movimiento puede ser descrito, el color puede ser visualizado como otra progresión: de la mezcla de luz y sombra se pasa al color puro (rosado), luego al color moribundo (daguerrotipo) que revive en el punto luminoso final.

El deseo de infundir lo ideal en una realidad que se resiste a aceptarlo es la razón vital del poema. Cuando el poeta trata de encontrar su amor perdido en la realidad, se ve forzado a transfigurar a ambos, y al hacerlo, va creando los símbolos: el sol, los altos caserones, las sombras, los rayos de luz, el óvalo rosado... A todos les confiere una significación especial para persuadirse de que quedan huellas materiales de su presencia. Pero no lo puede lograr, ni puede conformarse con el consuelo lírico. Obligado a la objetividad, el poete vuelve a describir lo descrito, fiándose de sus percepciones cuando la imaginación le aleja de la verdadera realidad: su condición solitaria. Abandona los símbolos y expresa su dolor desnudamente, ganando en el proceso su liberación: en el poema queda embellecida la pena.

AGNES GULLON

Department of Spanish
Temple University
PHILADELPHIA, Pensylvania
(USA)

MAGICA Y POETICA DE ANTONIO MACHADO

Antonio Machado continúa destacándose como una figura de singularidad fascinante en la evolución de la poesía española del siglo XX. Su primer libro, *Soledades*, de 1903, revela que el poeta ha recibido la influencia del modernismo. Posteriormente, su asimilación honda de Bécquer y su aceptación de la poética de Verlaine, contribuyeron a crear el mundo puramente lírico e intimista de *Soledades, galerías y otros poemas*, de 1907. Las preocupaciones del Noventa y Ocho por la intrahistoria y por la incorporación de las esencias colectivas del paisaje son evidentes luego en la poesía más objetiva de *Campos de Castilla*, de 1912. La biografía personal, en tanto que ésta constituye una historia del sentir individual, se halla siempre presente en esta trayectoria poética. Podemos así bucear en el sentimiento de desamparo que es característico de sus *Soledades*, de 1907, una vez que el poeta ha dejado atrás su niñez paradisíaca. Por otra parte, su sentimiento de angustia se hace solidario con el de su nación y el de su pueblo, al contemplar el poeta el descenso cultural y antiheroico en que se encuentra España, en *Campos de Castilla*. La circunstancia personal de la muerte de su esposa en 1912, solamente dos años después de su matrimonio, marca un punto de desmoronamiento espiritual y de soledad que se halla reflejado en un poema como «A un olmo seco», escrito solamente unos meses antes de morir Leonor, como también en el grupo de poemas dedicados a su memoria, estando ya el poeta en Baeza, después de octubre de 1912.

En estos primeros libros, Machado contrasta sus sentimientos de desamparo, desvalimiento individual, angustia, soledad y desesperanza, con el mundo reconfortante de la infancia, revivido en el recuerdo, y con el espectáculo exterior siempre renovado de la naturaleza en primavera. La savia pujante que ostenta el reverdecimiento anual de las plantas constituye un signo lleno de posibilidades para que el poeta recobre en alguna forma los frutos de oro de su paraíso perdido y la esperanza de una resurrección espiritual. El contrapunto

de estas dos melodías fundamentales, o sea, el que resulta de contrastar los aspectos de muerte y de resurrección se halla implícito en la poesía total de Machado, y se encuentra en relación con la imagen de la lira pitagórica que proporciona a numerosos poemas un vocabulario de notación musical, vinculado a la estructura del poema, a la visión general de su mundo poético y al contenido de su sentimiento (1). Un poema de *Soledades, galerías y otros poemas* puede considerarse como un arte poético que caracteriza la poesía de Machado en este período. El poema dice:

Tal vez la mano, en sueños,
del sembrador de estrellas,
hizo sonar la música olvidada
como una nota de la lira inmensa,
y la ola humilde a nuestros labios vino
de unas pocas palabras verdaderas (LXXXVIII) (2).

La actitud de humildad del poeta ante el fenómeno de la inspiración y ante el hecho de ser la poesía la comunicación de verdades auténticas («unas pocas palabras verdaderas») se encuentra unida al reconocimiento de ser también la poesía un acto mágico de siembra («sembrador de estrellas») y de luminosidad. El producto final, el poema, es a la vez fruto sazonado, figuración musical y lumínica revelación de verdades acerca del hombre y del universo. Tal poética, si bien breve y encerrada en los límites estrechos de un poema corto, ya constituye en sí toda una formulación teórica, cuyo sentido es el de considerar a la poesía como un arte mágico que se halla sujeto al mismo tiempo a la regularidad de las vibraciones musicales de la lira.

Si el concepto de «poética» podemos referirlo al conjunto de observaciones explicativas, elucidación conceptual, doctrina prescriptiva y regulaciones prácticas acerca de una concepción del poetizar, el de «mágica» propiamente dicho, término este último utilizado por Machado (3), podrá relacionarse con la manera peculiar de actuar el contenido de la revelación poética que por esencia trata de apartarse de las categorías conceptuales del lenguaje. El crítico percibe, así, una dialéctica fundamental entre las dos nociones de poética

---

(1) Véase al respecto mi trabajo «Una 'lira inmensa': el tema de la muerte y de la resurrección en la poesía de Antonio Machado», de publicación próxima, juntamente con los demás ensayos que fueron leídos en el «Simposio sobre Antonio Machado» que tuvo lugar en la Universidad de la Florida, Tallahassee, durante los días 27 y 28 de febrero de 1975.

(2) Citamos por «Antonio Machado, Obras, Poesía y prosa». Edición de Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre (Buenos Aires, 1964).

(3) Machado usa la expresión «mágica o lírica» («Obras. Poesía y Prosa», p. 310), a la cual nos referimos con más detalle más adelante en nuestro trabajo.

y de mágica, por tener que ver la una con procedimientos racionales y abstractos de formulación teórica, y la otra con productos finales de apercepción mágica. Esto es, la poética debe explicar por medio del lenguaje discursivo lo que la mágica debe proponerse alcanzar en el uso del lenguaje en su función intencional poética. Sin embargo, la poesía no podrá prescindir nunca del contenido conceptual del lenguaje, por constituir éste primariamente un sistema de nociones simbólicas que hace posible la comunicación entre los hombres, y sin lo cual aquélla sería incomprensible. Surge, así, la paradoja de ser la poesía una mágica, pero también un sistema de conceptualización o simbolización, dentro del cual ha de quedar aprisionado el contenido mágico de su significación. Por otra parte, el sistema de signos lingüísticos que se halla a la base tanto del lenguaje discursivo como del poético está íntimamente vinculado a la manera de operar de nuestra mente y a las estructuras elementales de toda representación y contenido en el fondo de nustra conciencia. Una teoría de la «mágica» como explicación del fenómeno lírico debe contar, por consiguiente, con el hecho ineludible de constituir el lenguaje una red conceptual y simbólica, a través de la cual la conciencia pueda percibir los contenidos extraconceptuales que se hallan en un mensaje que intencionalmente ha sido orientado hacia la apercepción mágica del universo. Por tal razón, una poética que se proponga elucidar el mecanismo de la mágica tendrá que consistir en una teoría del conocer que aclare las peculiares maneras de apercepción de esta última, pero también sus relaciones con el funcionamiento de la mente racional. Tal será, en efecto, la labor esclarecedora de Antonio Machado acerca del fenómeno lírico, tanto en poesía como en prosa, a partir del año de 1913, en que se dedica con especial ahínco a los estudios filosóficos y cuya formulación culmina con las doctrinas de sus filósofos apócrifos Abel Martín y Juan de Mairena.

Si antes habíamos establecido la dialéctica existente entre las nociones de «mágica» y «poética» como designadoras la una del contenido y de la intención significativa del producto final de la inspiración y la otra de la armazón conceptual que preside y regula la formulación de una teoría acerca de la poesía, ahora nos será apropiado el establecer la dialéctica entre el conocimiento poético de una parte, o «pensar poético», según denominación del mismo Machado, y conocimiento filosófico, de otra, o «pensar lógico», también con denominación de Machado. Es decir, nuestro poeta se valdrá de esta dialéctica fundamental, a fin de llegar a la formulación de su poética y por ende a un mayor esclarecimiento de la naturaleza de la mágica. Tal es el sentido profundo que tiene el interés de

Machado por los estudios filosóficos. El pensar poético sólo podrá ser elucidado en tanto se halla confrontado con el pensar filosófico, como una manera de establecer las diferencias específicas que caracterizan ambas vías de conocimiento. Machado hace una crítica corrosiva del pensar lógico, en oposición al pensar poético, por considerar a este último más apto para expresar lo auténtico del hombre, si bien nunca deja de sentir su asombro ante las esquematizaciones del pensar lógico.

Un primer arranque en la formulación poética de esta antinomia dialéctica se halla en el «Poema de un día, Meditaciones rurales» (CXXVIII), escrito a los pocos meses de haber llegado el poeta a Baeza, en el invierno de 1913. El poema, compuesto de tres partes, presenta una perspectiva de meditación, realzada por el título mismo («Meditaciones rurales»), acerca de la angustia del pasar del tiempo en un pueblo andaluz donde precisamente no pasa nada. El «tic-tic, tic-tic» del reloj, «siempre igual, / monótono y aburrido», con su «corazón de metal», juntamente con el golpear de la lluvia en los cristales, funcionan como signos externos de un tiempo mecánico que desemboca en el vacío: «En estos pueblos se lucha / sin tregua con el reló, / con esa monotonía / que mide un tiempo vacío». Esta abrumadora vaciedad del ambiente exterior intensifica hasta la angustia el pasar del tiempo interior del poeta, el cual transcurre también en un vacío emocional, a causa de la reciente muerte de su esposa:

Pero ¿tu hora es la mía?
¿Tu tiempo, reloj, el mío?
(Tic-tic, tic-tic...) Era un día
(tic-tic, tic-tic) que pasó.
y lo que yo más quería
la muerte se lo llevó.

En la segunda parte, el poeta traslada este contenido angustioso a un plano de meditación filosófica que se convierte, en el fondo, en una definición del fenómeno poético. En efecto, el hilo anecdótico de este «Poema de un día» menciona el hecho de que por la tarde, a la luz del hilo de la bombilla que «se enrojece, / luego brilla», y «resplandece / poco más que una cerilla», el poeta procede a hacer un balance de importantes temas de filosofía que han sido objeto de sus lecturas. En primer término se encuentra Unamuno, con cuya filosofía «diletantesca, / voltaria y funambulesca» él se identifica. Por otra parte, es este pensar filosófico de Unamuno el que ha dado una definición exacta de lo que debe ser la poesía de Machado: «Agua del buen manantial, / siempre viva, / fugitiva; / poesía, cosa cor-

dial» (4). Es de notar que la imagen de «agua del manantial», con sus calificativos de «viva» y «fugitiva», se relaciona con una experiencia estética, a la vez concreta y dinámica en su perpetuo fluir. Además, implícitamente, el manantial debe brotar del centro cordial del hombre, esto es, de su corazón. Tenemos, así, una súbita incursión en el mundo de la mágica, a través de imágenes que se vinculan a la elementalidad honda de la naturaleza y que revelan, al mismo tiempo, ecos de la tradición mística española. San Juan de la Cruz, en efecto, construye uno de sus poemas principales, «¡Qué bien sé yo la fonte que mana y corre!», a base de esta experiencia fundamental (5). La poesía como fuente que fluye de las interioridades del ser sintiente del hombre, es, así, uno de los ingredientes irreductibles de la mágica de Machado.

Tal condición de la fluidez y de lo vivo que se halla en el agua del manantial estará, por otra parte, vinculada a las más importantes nociones de la dialéctica poética de Machado y de su teoría del conocimiento. El agua que fluye es asimilada en las teorías de Abel Martín y de Juan de Mairena a las aguas del río heraclitano, y a la corriente del tiempo interior, dentro del cual quedan inmergidos los aconteceres múltiples y heterogéneos que afloran tumultuosamente en el fondo de la conciencia. La intuición de esta síntesis dinámica, directamente experimentada en el interior del ser, se opone al fragmentarismo representacional de los conceptos y a la transmutación de la realidad en ideas estáticas y disecadas que no corresponden a su primigenia sustancia vital. En la tercera parte del «Poema de un día», Machado hace referencia a estas dos maneras principales de aprehender la realidad, sugeridas por los dos filósofos que marcan hitos decisivos en la poética de Machado. Por una parte, se encuentra Kant, quien dio «el volatín inmortal», esto es, el filósofo que estableció que la realidad nunca nos es conocida tal como es, puesto que «las cosas en sí mismas», a pesar de su existencia indudable, sólo llegan hasta nosotros después de haberse conformado a la manera de ser de nuestra conciencia. Esta última forja ideas

(4) En su poema «Credo poético» de su libro «Poesías» (1907), Unamuno dice en el primer verso: «Piensa el sentimiento, siente el pensamiento.» La raíz cordial de toda su poesía puede quedar resumida en las siguientes palabras que él publicó en su ensayo «Mi religión», fechado en 1907, con ocasión de sus comentarios al grupo de poemas titulados «Salmos»: «Los salmos que figuran en mi volumen de "Poesías" no son más que gritos del corazón con los cuales he buscado hacer vibrar las cuerdas dolorosas de los corazones de los demás.» Citado por Manuel García Blanco, «Miguel de Unamuno, Obras completas», XIII (1958), p. 80.

(5) En su «Poética» de 1931, publicada por Gerardo Diego en su «Antología de poetas españoles contemporáneos» (1932), dice Machado: «Muy de acuerdo, en cambio, con los poetas futuros de mi Antología, que daré a la estampa, cultivadores de una lírica, otra vez inmergida en las 'mesmas vivas aguas de la vida', dicho sea con frase de la pobre Teresa de Jesús», «Obras. Poesía y prosa», p. 49.

que trascienden el mundo de la realidad, para cuyo conocimiento son indispensables, entre otras, las categorías apriorísticas de espacio y tiempo (6). Bergson, por el contrario, a fines del siglo XIX, pretendió mostrar la posibilidad de aprehender el dinámico fluir de nuestra conciencia, que es el mismo de la vida, en el fondo último del yo fundamental, donde residen también los resortes de la libre acción. Es evidente que este último filósofo proporcionó a Machado ideas claves para lo que podemos denominar la armazón conceptual para su mágica. El «Poema de un día» termina de la manera siguiente:

> *Sobre mi mesa* Los datos
> de la conciencia, *inmediatos.*
> *No está mal*
> *este yo fundamental,*
> *contingente y libre, a ratos,*
> *creativo, original;*
> *este yo que vive y siente*
> *dentro la carne mortal*
> *¡ay! por saltar impaciente*
> *las bardas de su corral.*

El yo de Bergson se ha encerrado en sí mismo, según Machado, para tener la intuición directa de la fuerza creativa, escapándose en cierta manera de la compleja red de las categorías trascendentales de Kant, y en tanto que ha encontrado en este reducirse a sí mismo la experiencia del tiempo como duración. Este sentimiento del tiempo íntimo que fluye se opone a la idea apriorística del tiempo de Kant, la cual para Bergson no viene a ser otra cosa que la idea de espacio (7). Sin embargo, Machado se da cuenta de que también Bergson

---

(6) Véase Immanuel Kant, «Critique of Pure Reason». Translated by Norman Kemp Smith (New York, 1970).

(7) Una de las tesis fundamentales de Henri Bergson es la de que la categoría de tiempo homogéneo u objetivado por la conciencia no es otra que la categoría de espacio: «It is true that, when we make time a homogeneous medium in which conscious states unfold themselves, we take it to be given all at once, which amounts to saying that we abstract it from duration. This simple consideration ought to warn us that we are thus unwittingly falling back upon space, and really giving up time», en «Time and Free Will. An Essay on the Immediate Data of Consciousness». Traducido del francés por F. L. Pogson (London, 1950), página 98. La influencia de Bergson en Machado ha sido examinada por los siguientes críticos: Carlos Clavería, «Notas sobre la poética de Antonio Machado», en «Cinco estudios de literatura española moderna» (Salamanca, 1945), pp. 95-118; Nigel Glendinning, «The Philosophy of Henri Bergson in the Poetry of Antonio Machado», «Revue de Littérature Comparée», XXXVI (1962), pp. 50-70. Las relaciones de la poética y del pensamiento de Machado con la filosofía pueden verse también en los siguientes autores: Xavier Tilliette, «Antonio Machado, poète philosophe», «Revue de Littérature Comparée», XXXVI (1962), pp. 39-42; Antonio Sánchez Barbudo, «Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado» (2.ª edición) (Madrid, 1968), pp. 293-418; Santiago Monserrat, «Poesía y pensamiento de Antonio Machado» (Córdoba, Argentina, 1971);

debe «saltar las bardas de su corral», es decir que este «yo fundamental», cuya apercepción íntima en su fluidez de tiempo durativo constituye un fundamento filosófico para la mágica poética, debe hacerse explícito, en última instancia, en palabras, lo cual implica una perspectiva de abstracción, sin la cual no es posible la expresión lingüística. O, para decirlo de otro modo, el filósofo Bergson no puede prescindir de Kant, dada la estructura peculiar de nuestra mente, y a causa de encontrarnos en un mundo en sociedad en que la palabra actúa como moneda de cambio que nos permite el entendernos los unos con los otros. El problema radical de la expresión lírica se hallará, por consiguiente, en esta dinámica tensión entre el pensar poético propiamente dicho, de carácter mágico y temporal y el pensar lógico, ya en sí objetivador, representacional y homogeneizador, puesto que este último trata de establecer un común denominador conceptual para todas las conciencias.

La formulación de la poética de Machado quedará establecida a base de esta dialéctica que oscilará fundamentalmente en lo sucesivo entre las categorías apriorísticas y abstractas del pensar kantiano y su escuela de filósofos idealistas, juntamente con los pensadores eleatas de la Grecia antigua, de un lado, y el pensar temporal y heterogéneo de Bergson y la percepción dinámica y originaria del ser de Heráclito y demás panzoístas presocráticos, para quienes la conciencia es una función de todas las cosas (8). Las teorías de Abel Martín y de Juan de Mairena en *De un cancionero apócrifo* (9) y las sucesivas observaciones expuestas por el segundo, primero como

---

Mario Socrate, «Il linguaggio filosofico della poesia di Antonio Machado» (Padova, 1972); Hugo Laitenberger, «Antonio Machado, Sein Versuch Einer Selbstinterpretation in Seinen Apokryphen Dichterphilosophen» (Wiesbaden, 1972). El tiempo en la poesía de Machado ha sido examinado por Juan López Morillas, «Antonio Machado's Temporal Interpretation of Poetry», «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», VI (1947), pp. 161-171.

(8) Félix M. Cleve dice en su obra, «The Giants of Pre-Sophistic Greek Philosophy», I (The Hague, 1965), al comentar el fragmento 31 de Heráclito (véase Herman Diels, «Die Fragmente der Vorsokratiker», Berlín, 1903): «'Into the same Logos' it says, instead of 'into the same pyr'. Which is quite natural for a Panzoist since 'pyr aelzoon is the body of Logos. Such substitution is frequent not only with Heraclitus, but with all those panzoistic early thinkers to whom consciousness is a function of everything», p. 50. Por su parte, Machado cita expresamente a los «Peri Physeos» por boca de Mairena: «Mi maestro —habla siempre Mairena a sus alumnos— escribió un poema filosófico a la manera de los viejos 'Peri Physeos' helénicos, que él llamó 'Cosmos', y cuyo primer canto, titulado 'El Caos', era la parte más inteligible de toda la obra. Allí venía a decir, en sustancia, que Dios no podía ser el creador del mundo, puesto que el mundo es un aspecto de la misma divinidad; que la verdadera creación divina fue la Nada, como ya había enseñado en otra ocasión», «Obras. Poesía y prosa», p. 507.

(9) La primera parte de «De un cancionero apócrifo» fue publicada en la «Revista de Occidente» en 1926. Los textos que Machado fue añadiendo fueron incorporados a las ediciones sucesivas de «Poesías completas». Véase la «Introducción biográfica y crítica» de José María Valverde a su edición de «Nuevas canciones» y «De un cancionero apócrifo» (Madrid, 1971), pp. 7-94.

filósofo en *Cancionero apócrifo* y, luego, como profesor de retórica en *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes, recuerdos de un profesor apócrifo* (10) sobre la naturaleza de la lírica, tienen como objetivo el deslindar estas dos maneras de pensamiento y establecer la tensión dinámica que existe entre las dos. De un un lado existe el pensar objetivo, descualificador, que individualiza y sitúa a las cosas en su dimensión temporal, el cual es el propio de la lírica. Antonio Machado deja claramente formuladas estas distinciones, a través de sus filósofos apócrifos. La representación del mundo la obtenemos a través de ideas que son comunes a todos los hombres y que esencialmente desubjetivizan la realidad. Dice Abel Martín:

> Todas las formas de la objetividad, o apariencias de lo objetivo, son, con excepción del arte, productos de desubjetivación, tienden a formas espaciales y temporales puras: figuras, números, conceptos. Su objetividad quiere decir, ante todo, homogeneidad, descualificación de lo esencialmente cualitativo. Por eso, espacio y tiempo, límites del trabajo descualificador de lo sensible, son condiciones *sine qua non* de ellas, lógicamente previas o, como dice Kant, *a priori*. Sólo a este precio se consigue en la ciencia la objetividad, la ilusión del objeto, del ser que no es. El impulso hacia lo otro inasequible realiza un trabajo homogeneizador, crea la sombra del ser. Pensar es ahora descualificar, homogeneizar. La materia pensada se resuelve en átomos; el cambio sustancial, en movimientos de partículas inmutables en el espacio. El ser ha quedado atrás; sigue siendo el ojo que mira, y más allá están el tiempo y el espacio vacíos, la pizarra negra, la pura nada. Quien piensa el ser puro, el ser como no es, piensa, en efecto, la pura nada; y quien piensa el tránsito del uno a la otra, piensa el puro devenir, tan huero como los elementos que lo integran (11).

Esto es, la mente humana aniquila el ser por el mismo hecho de pensar en el ser. Los resultados de este proceso objetivador, en lo cual consiste precisamente la representación de la realidad, es el encontrarse el hombre con el vacío, lo huero, la pizarra negra, el no ser, la pura nada. Esta premisa fundamental, confirmada por la filosofía idealista, es la que se halla detrás del soneto que Abel Martín compuso con el título de «Al gran cero», cuyas imágenes y conceptos negativos son la expresión descualificadora de la conciencia humana. El *Ser que se es,* siendo pura inteligencia, no crea el mundo propiamente dicho, sino más bien su reflejo o representación

(10) La primera edición de «Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo» vio la luz en Madrid en 1936.

(11) «Obras. Poesía y prosa», p. 309. Las nociones de homogeneidad, heterogeneidad, y de lo cualitativo y cuantitativo, se hallan utilizadas constantemente por Bergson en «Time and Free Will».

en la conciencia del hombre, esto es, en la capacidad que éste tiene para aniquilarlo, en virtud de su propia inteligencia. Por esta razón, al brotar el «pensar humano», como creación específica y excelsa de la Divinidad, esta última ha creado en realidad «la nada», esto es, la inteligencia humana, después de lo cual puede descansar según la historia bíblica. La imagen del *huevo universal*, «vacío, / ya sin color, desustanciado y frío», es equivalente a la «sombra» *(«Fiat umbra!»)*, al «cero integral», a «la hueca esfera», denominaciones todas ellas utilizadas por Machado para referirse a nuestra representación del mundo por medio del pensar lógico (12). He aquí el soneto en su totalidad:

Cuando el Ser que se es *hizo la nada*
y reposó, que bien lo merecía,
ya tuvo el día noche, y compañía
tuvo el hombre en la ausencia de la amada.

Fiat umbra! *Brotó el pensar humano.*
Y el huevo universal alzó, vacío,
ya sin color, desustanciado y frío,
lleno de niebla ingrávida, en su mano.

Toma el cero integral, la hueca esfera,
que has de mirar, si lo has de ver erguido.
Hoy que es espalda el lomo de tu fiera,

y es el milagro del no ser cumplido,
brinda, poeta, un canto de frontera
a la muerte, al silencio y al olvido.

La única imagen que en este soneto hace alusión a la dialéctica del ser como es en realidad y a la experiencia vital del hombre, en oposición al *no ser*, se encuentra en la referencia al «lomo de tu

(12) Para Jenófanes, el cuerpo del dios «Heis Magistos» tiene la forma de una esfera. Véase Cleve, op. cit., p. 10. Parménides utilizó la metáfora de la esfera de su maestro para aplicarla a la noción del ser universal, identificado con el acto de pensar: «Xenophanes' One-and-All that everywhere was seeing and thinking and hearing and without exertion governing all events did have the shape of a ball. Parmenides, however, had ultimately felt he could not embrace this doctrine. He felt he was able to make it into something much more profound. To him it was to become a doctrine about a timeless as well as spaceless being that was thinking —and only thinking— itself», ibid., II, p. 533. La noción de «huevo universal» viene concretamente de la cosmogonía de Orfeo: «If we may trust the Neoplatonists, the World-egg was a prominente feature of the theogonies ascribed to Orpheus, and it is usually referred to to-day, without more ado, as the Orphic Egg», en W. K. C. Guthrie, «Orpheus and Greek Religion» (London, 1952), p. 93. Las imágenes del «gran cero» y del «huevo universal» han podido también ser influidas, en su significación de lo vacío, por la noción del «absoluto negativo» de Hegel. Para este filósofo, la revelación del espíritu en la Idea viene a ser una absoluta negación, por tener su objetivación externa en la naturaleza. Véase J. N. Findlay, «The Philosophy of Hegel. An Introducion and Re-Examination» (New York, 1966), p. 35.

fiera» que en este momento de máxima desubjetivización de los contenidos de conciencia ha sido convertido en «espalda», esto es, ha sido incorporado por el poeta en el espectáculo de la creación de un mundo totalmente vacío. El «canto de frontera» se refiere a la posibilidad de que el poeta pueda restaurar el mundo en lo que es, haciendo que brote nuevamente la heterogeneidad de todo lo xistente, precisamente a base de este proceso de borrar la realidad, el cual constituye en sí mismo un milagro («el milagro del no ser cumplido»), pero el cual debe conducir a otro milagro, el de la creación poética. El brindis «a la muerte, al silencio y al olvido» lleva así implícito el arranque positivo de la verdadera creación en esta dialéctica del *no-ser* y del *ser*. Juan de Mairena destaca el valor constructivo del olvido y de la negación del ser, con ocasión de sus comentarios a este soneto de su maestro. He aquí sus palabras:

> Mi maestro exaltaba el valor poético del olvido, fiel a su metafísica. En ella —conviene recordarlo— era el olvido uno de los «siete reversos, aspectos de la nada o formas del gran Cero». Merced al olvido puede el poeta —pensaba mi maestro— arrancar las raíces de su espíritu, enterradas en el suelo de lo anecdótico y trivial, para amarrarlas, más hondas, en el subsuelo o roca viva del sentimiento, el cual no es ya evocador, sino —en apariencia, al menos— alumbrador de formas nuevas. Porque sólo la creación apasionada triunfa del olvido (13).

Por el contrario, siempre es posible, dentro de esta dialéctica de las dos maneras de acercarse al mundo de la realidad, el partir del pensar mágico o poético para remontarse a su opuesto al pensar lógico, y por medio de él comprender «la obra divina», que consiste en la creación de «la pura nada». La metafísica de Juan de Mairena, titulada *Los siete reversos* se refiere, según Machado, a las siete maneras que tiene la inteligencia humana para objetivar la realidad, es decir, desubjetivizarla. Estos *reversos* se hallan en oposición a los siete *anversos* del ser postulado por Abel Martín y los cuales tienen que ver con el pensamiento mágico, si bien el maestro de Mairena nunca llegó a nombrarlos en su totalidad (14). Dice Machado al comentar el pensamiento de Mairena:

> *Los siete reversos* es el tratado filosófico en que Mairena pretende enseñarnos los siete caminos por donde puede el hombre

(13) «Obras. Poesía y prosa», p. 377.

(14) La significación metafísica que da Machado a los términos «anverso» y «reverso» tienen que ver con el significado de los vocablos en su acepción concreta, o sea, el de ser el anverso de una cosa su cara o faz derecha, y el de ser el reverso el lado opuesto.

llegar a comprender la obra divina: la pura nada. Partiendo del pensamiento mágico de Abel Martín, *de la esencial heterogeneidad del ser, de la inmanente otredad del ser que se es, de la sustancia única, quieta y en perpetuo cambio, de la conciencia integral, o gran ojo...*, etc., etc., es decir, del pensamiento poético, que acepta como principio evidente la realidad de todo contenido de conciencia, intenta Mairena la génesis del pensamiento lógico, de las formas homogéneas del pensar: la pura sustancia, el puro espacio, el puro tiempo, el puro movimiento, el puro reposo, el puro *ser que no es* y *la pura nada* (15).

Es un hecho que a los *anversos del ser* llega Abel Martín por medio de la facultad de la *intuición* propiamente dicha, ampliamente postulada por Bergson, si bien ya implícita en el mismo Kant, quien adscribe a esta última capacidad para aprehender ciertas formas sensibles del mundo de la realidad (16). Comenta Machado sobre el pensamiento de Abel Martín:

> Para comprender claramente el pensamiento de Martín en su lírica, donde se contiene su manifestación integral, es preciso tener en cuenta que el poeta pretende, según declaración propia, haber creado una forma lógica nueva, en la cual todo razonamiento debe adoptar la manera fluida de la intuición (17).

El pensar poético debe ser erigido, por consiguiente, a base de la intuición que desecha el pensar por medio de conceptos, a fin de restaurar el mundo originario de la realidad:

> Este pensar se da entre realidades, no entre sombras; entre intuiciones, no entre conceptos. «El *no ser* es ya pensado como *no ser* y arrojado, por ende, a la espuerta de la basura». Quiere decir Martín que, una vez que han sido convictas de oquedad las formas de lo objetivo, no sirven ya para pensar lo que es. Pensado el ser

(15) «Obras. Poesía y prosa», p. 323.

(16) Kant habla en la «Crítica de la razón pura» (edición inglesa citada, p. 92) de que las dos fuentes de conocimiento de nuestra mente son la intuición y los conceptos: «Through the first an object is 'given' to us, through the second the object is 'thought' in relation to that [given] representation (which is a mere determination of the mind). Intuition and concepts constitute, therefore, the elements of all our knowledge, so that neither concepts without an intuition in some way corresponding to them, nor intuition without concepts, can yield knowledge». Mairena comenta respecto de la intuición de Kant: «Lo que Kant demuestra, y sólo a medias, si se tiene en cuenta la totalidad de su obra, es que él no cree en más intuición que la sensible, ni en otra existencia que la espacio-temporal» («Obras, Poesía y prosa», p. 396). Bergson, separándose de Kant, aplica la facultad de la intuición al flujo de la propia conciencia, antes de ser esquematizados en ideas los estados interiores: «Over againts this homogeneous space [Kant's space] we have put the self as perceived by an attentive consciousness, a living self, whose states, at once undistinguished and unstable, cannot be separated without changing their nature, and cannot receive a fixed form or be expressed in words without becoming public property», «Time and Free Will», p. 236.

(17) «Obras. Poesía y prosa», p. 301.

cualitativamente, con extensión infinita, sin mengua alguna de lo infinito de su comprensión, no hay dialéctica humana ni divina que realice ya el tránsito de su concepto al de su contrario, porque, entre otras cosas, su contrario no existe (18).

La nueva manera de pensar presupone por tanto una «lógica nueva» que ha de hacer posible la constitución de la «mágica», en lo cual consiste la naturaleza de la lírica, y la cual constituye la postulación más importante de Abel Martín y, por tanto, del propio Machado:

Necesita, pues, el pensar poético una nueva dialéctica, sin negaciones ni contrarios, que Abel Martín llama lírica y, otras veces, *mágica* [el subrayado es nuestro], la lógica del cambio sustancial o devenir inmóvil, del ser cambiado o el cambio siendo. Bajo esta idea, realmente paradójica y aparentemente absurda, está la más honda intuición que Abel Martín pretende haber alcanzado (19).

Dicha «lógica nueva» o «magia nueva», a diferencia de la lógica ordinaria, propugna por una actitud de asombro continuado ante la realidad, que permita describir lo irreductiblemente diferenciador que existe en el mundo de las cosas. Dice Mairena a sus discípulos:

Porque el mundo es lo nuevo por excelencia, lo que el poeta inventa, descubre a cada momento, aunque no siempre, como muchos piensan, descubriéndose a sí mismo. El pensamiento poético, que quiere ser creador, no realiza ecuaciones, sino diferencias esenciales, irreductibles; sólo en contacto con lo otro, real o aparente, puede ser fecundo. Al pensamiento lógico o matemático, que es pensamiento homogeneizador, a última hora pensar de la nada, se opone el pensamiento poético, esencialmente heterogeneizador (20).

La dialéctica entre una manera de pensar y la otra produce, por una parte, la imagen del «huevo universal», «el hueco», la posibilidad de «penetrar en la enmarañada selva de lo sensible, como si no hubiese tal selva, y pensar el hueco y lugar que esta selva ocupa». Tal fuerza de «aniquilación», según Mairena, constituye en sí un portento digno de asombro. Mas, por otra, se encuentra el pensar poético, lleno de «raíces y de asombros», que surge precisamente de la confronta-

(18) Ibid., p. 310.
(19) Ibid., 310. La idea del «cambio sustancial o devenir inmóvil, del ser cambiado o el cambio siendo», en oposición a las paradojas de los eleatas sobre la naturaleza del movimiento, tiene que ver con la idea de «duración» de Bergson. Véase «Time and Free Will», páginas 101-115.
(20) «Obras. Poesía y prosa», p. 394.

ción de este último con la nada y cuyo objetivo es la constitución del *on poietikos:*

> El poeta tiene su metafísica para andar por casa, quiero decir el poema inevitable de sus creencias últimas; todo él de raíces y de asombros. El ser poético —*on poietikós*— no le plantea problema alguno; él se revela o se vela; pero allí donde aparece, es. La nada, en cambio, sí. ¿Qué es? ¿Quién la hizo? ¿Cómo se hizo? ¿Cuándo se hizo? ¿Para qué se hizo? Y todo un diluvio de preguntas que arrecia con los años y que se origina no sólo en su intelecto —el del poeta—, sino también en su corazón. Porque la nada es, como se ha dicho, motivo de angustia. Pero para el poeta, además y antes que otra cosa, causa de admiración y de extrañeza (21).

La presencia de la nada es así un ingrediente necesario en la formulación de la poética de Machado. Gracias a la nada, causadora de asombros, en tanto que nos permite experimentar el inicial milagro de encararnos con nuestra propia conciencia y de percatarnos de la presencia del universo, puede el poeta sentir el asombro aún más extraño de lo esencialmente heterogéneo y tener la intuición de alcanzar a las raíces mismas del ser.

En oposición a la nada, Machado retorna constantemente a la imagen del agua que fluye y que filosóficamente halla su expresión en la corriente del río heraclitano. El filósofo Heráclito mantiene, en efecto, que los contenidos de la conciencia se hallan en continuo flujo y variación y que todas las cosas se hallan ocurriendo como aconteceres dentro del tiempo (22). En virtud de este cambio constante de la conciencia, que es el de la materia también, hay una oposición irreductible entre el pensar eleático (23) y el pensar heraclitano. Comenta

---

(21) Ibid., p. 450. La nada en Machado cumple una función para su pensar poético, similar a la que el «vacío» o «absoluto negativo» desempeñan en la dialéctica de Hegel: «Rather, the view that Void is the ground of motion, contains this profounder thought, that the negative in general contains the ground of Becoming, the unrest of self-movement», en «Science of Logic», I (London, 1929), p. 180. Traducción de W. H. Johnston y L. G. Struthers.

(22) El fragmento 49a de Heráclito, recogido por Diels dice en traducción inglesa: «Into the same rivers we do as well as do not step in, we are as well as are not», Cleve, op. cit., página 60. Cleve comenta al respecto: «Here it is not the approaching and departing blood evaporation, but rather the coming and going contents of consciousness that is compared with the water of a stream», Ibid., p. 61. Y también: «Taken generally, the stream simile means that Permanence and Change, traditionally and inadequately called Being and Becoming, are both to be comprised under the notion of Occurrence, of Temporal Succession: Everything is in Time, also so-called Permanence. Change is the occurrence of a succession of unlike; Permanence, the occurrence of a succession of like», Ibid., p. 63.

(23) La distinción que hace Abel Martín entre movimiento y mutabilidad, en «De un cancionero apócrifo», es de origen bergsoniano, refiriéndose el primero al pensar fragmentador de los eleatas, y la segunda a la apercépción heraclitana de los contenidos de la conciencia como flujo incesante. Machado comenta en «Los complementarios» respecto del antieleatismo de Bergson: «Lo mejor en la obra de Bergson es la crítica de la psicofísica. Lo

Machado refiriéndose a la poética de Abel Martín: «No es posible un pensamiento heraclitano dentro de una lógica eleática.» Y continúa diciendo:

> En todo verdadero razonamiento no puede haber conclusiones que estén contenidas en las premisas. Cuando se fija el pensamiento por la palabra, hablada o escrita, debe cuidarse de indicar de alguna manera la imposibilidad de que las premisas sean válidas, permanezcan como tales, en el momento de la conclusión. La lógica real no admite supuestos, conceptos inmutables, sino realidades vivas, inmóviles, pero en perpetuo cambio. Los conceptos o formas captoras de lo real no pueden ser rígidos, si han de adaptarse a la constante mutabilidad de lo real (24).

El lenguaje poético debe encargarse de «sugerir la evolución de las premisas asentadas», según Martín, «mediante conclusiones lo bastante desviadas e incongruentes para que el lector o el oyente calque los cambios que por necesidad han de experimentar aquéllas, desde el momento en que fueron fijadas hasta el de la conclusión». El resultado es una lógica temporal que ha de diferir radicalmente de la lógica de identidad: «A eso llama Abel Martín *esquema externo de una lógica temporal en que A no es nunca A en dos momentos sucesivos*». La «lógica temporal», llamada también «lógica real», estará, sin embargo, en confrontación dialéctica con la otra lógica, la de identidad, la cual es el instrumento de representación del mundo y equivale, en el pensamiento de Martín, a la creación de la nada por Dios. Juan de Mairena postula, en forma más o menos sistemática, las características de la nueva lógica, en contraste con la de identidad, refiriéndose a puntos específicos de esta última, y en conclusión afirma: «Nuestra lógica pretende ser la de un pensar poético, *heterogeneizante, inventor* o descubridor de lo real. Que nuestro propósito sea más o menos irrealizable, en nada amengua la dignidad de nuestro propósito.» Y humorísticamente advierte a sus discípulos: «Para nadar en las nuevas aguas necesitáis aún de esa calabaza, que compense con un vacío la pesada macicez de vuestros encéfalos» (25).

---

característico de su obra es su antieleatismo, el motivo heraclitano de su pensamiento. El péndulo del pensamiento filosófico marca con Bergson la extrema posición heraclitana. Así termina, en filosofía, el siglo XIX, que ha sido todo él una reacción ante el eleatismo cartesiano». Véase la edición de esta obra de Machado por Domingo Ynduráin (Madrid, 1971), página 23. Mairena, siguiendo a Martín, sienta la tesis de que «el movimiento anula el cambio», ya que hay oposición irreductible entre movimiento y cambio. Por esta razón —continúa diciendo—, «la ciencia física, que reduce la naturaleza a fenómenos de movimiento, piensa un ser inmutable, a la manera eleática, al cual atribuye un movimiento», «Obras. Poesía y prosa», p. 415.

(24) «Obras. Poesía y prosa», p. 310.

(25) Ibid., pp. 430-431. Mairena sienta los principios filosóficos de la nueva lógica, contrastándola con la lógica tradicional, y termina con la siguiente observación de carácter

A la mágica corresponde, por consiguiente, la lógica temporal, cuya gran metáfora filosófica es la del río heraclitano. Pescar «peces vivos» que continúen palpitando y no peces muertos traídos por el anzuelo, fuera de la atmósfera vital, ha de ser una realización máxima de la poesía lírica. De la misma manera, ponerse en contacto directo con el «fuego vivo» que nutre el universo, según también el pensar heraclitano (26), es situarse en las raíces constitutivas del ser, a diferencia de las «cenizas» (27), que son el deshecho de dicho fuego, y las cuales son equivalentes a los conceptos y palabras manejados por nuestra inteligencia. La cristalización de todas estas metéforas de significación dialéctica, relacionadas con las dos maneras de pensamiento, se encuentra en un poema de contenido ideológico y claramente escéptico, escrito en 1915 y no incluido en *Poesías completas*. Por ser revelador este texto de la influencia que tuvieron las lecturas filosóficas de Machado en el proceso de la constitución de su poética lo transcribimos en su totalidad:

Pensar el mundo es como hacerlo nuevo
de la sombra o la nada, desustanciado y frío.
Bueno es pensar, decolorir el huevo
universal, sorberlo hasta el vacío.
Pensar: borrar primero y dibujar después,
y quien borrar no sabe camina en cuatro pies.
Una neblina opaca confunde toda cosa:
el monte, el mar, el pino, el pájaro, la rosa.
Pitágoras alarga a Cartesius la mano.
Es la extensión sustancia del universo humano.
Y sobre el lienzo blanco o la pizarra oscura
se pinta, en blanco o negro, la cifra o la figura.
Yo pienso *(Un hombre arroja una traíña al mar*
y la saca vacía; no ha logrado pescar):
«No tiene el pensamiento traíñas sino amarras,
las cosas obedecen al peso de las garras»,
exclama, y luego dice: «Aunque las presas son,
lo mismo que las garras, pura figuración».
Sobre la blanca arena aparece un caimán,
que muerde ahincadamente en el bronce de Kant.

---

metafórico: «En nuestra lógica no existe ni el pez pescado ni la mosca que se caza a sí misma». Ibid., p. 430.

(26) Respecto del término «pyr» en Heráclito y los antiguos griegos, comenta Cleve (op. cit., p. 39): «By 'fire' is meant something not only hot, but also shining. And to all appearances, only after that early period this became the exclusive sense of 'pyr' for the rest fo antiquity».

(27) Mairena sitúa en un mismo plano las cenizas que son desechos del fuego y las virutas de carpintería que son también desechos inservibles, en relación con lo que se halla carente de lo poético: «Le disgustaba decir sus propios versos, que no eran para él sino ceniza de un fuego o virutas de una carpintería, algo que ya no le interesaba», «Obras. Poesía y prosa», p. 276.

Tus formas, tus principios y tus categorías,
redes que el mar escupe, enjutas y vacías.
Kratilo ha sonreído y arrugado Zenón
el ceño, adivinando a M. de Bergson.
Puedes coger cenizas del fuego heraclitano,
mas no apuñar la onda que fluye con tu mano.
Vuestras retortas, sabios, sólo destilan heces.
¡Oh, machacad zurrapas en vuestros almireces!
Medir las vivas aguas del mundo..., ¡desvarío!»
Entre las dos agujas de tu compás va el río.
La realidad es la vida fugaz, funambulesca,
el cigarrón voltario, el pez que nadie pesca.
Si quieres saber algo del mar, vuelve otra vez,
un poco pescador y un tanto pez.
En la barra del puerto bate la marejada,
y todo el mar resuena como una carcajada (28).

El poema revela la aventura decepcionante del pensamiento mágico, en esta etapa temprana de la formulación de la poética de Machado, en su empeño difícil de arrebatar las criaturas vivas del acecho implacable de los objetos ya desubjetivizados al pasar por la criba de la inteligencia. El verdadero héroe del poema es así, no los filósofos que asoman dándose la mano, desde los tiempos presocráticos a los más modernos, sino la conciencia humana que se debate en una red de signos negativos, indicadores de lo muerto, lo oscuro, lo vacío. lo quieto, rígido y desustanciado, frente a lo que pudieran ser signos positivos indicadores de lo vivo, lo claro, lo lleno, y lo vivaz dinámico y pleno de sustancia. La sabiduría de los filósofos y científicos sólo produce desperdicios: «Vuestras retortas, sabios sólo destilan heces.»

Machado, sin embargo, no desmaya, en tanto que poeta, en su esfuerzo de aprisionar la onda viva o el fuego que quema, y a tal fin dedica sus empeños de poesía metafísica y amorosa, y de formulación de una poética que tenga estos ingredientes de presencia de lo mágico, como lo hace, en efecto, a través de sus filósofos apócrifos. Más tarde, en el soneto «Esto soñé» de *Nuevas canciones*, del grupo «Glosando a Ronsard y otras rimas» (CLXIV), el poeta se contempla a sí mismo, en sueños, en su función de adanida que ha logrado aprisionar en sus manos «el ascua de la vida», «el fuego heraclitano», ya despojado éste de cenizas. El «verso adamantino» que ha venido madurando en el interior de su alma es la expresión de esta aventura prometeica. He aquí el soneto:

---

(28) Ibid., 746.

Que el caminante es suma del camino,
y en el jardín, junto del mar sereno,
le acompaña el aroma montesino,
ardor de seco henil en campo ameno;

que de luenga jornada peregrino
ponía al corazón un duro freno,
para aguardar el verso adamantino
que maduraba el alma en su hondo seno.

Esto soñé. Y del tiempo, el homicida,
que nos lleva a la muerte o fluye en vano,
que era un sueño no más del adanida.

Y un hombre vi que en la desnuda mano
mostraba al mundo el ascua de la vida,
sin cenizas el fuego heraclitano.

La hazaña mítica con que sueña el poeta consiste en la realización de la magia poética que él ha ido madurando en su interior a lo largo de su vida y que ahora cobra expresión en este poema. La aventura poética triunfa sobre el «tiempo homicida», que «fluye en vano» o que conduce inexorablemente a la muerte. Por otra parte, la imagen del «ascua de la vida» hace referencia concreta en este soneto al mundo del amor que tan importante función había de desempeñar en la poética de Abel Martín. Desde el punto de vista biográfico, este momento en la vida de Machado coincide con la presencia de nuevos amores y el renacer del impulso erótico en el poeta (29). Numerosos poemas de *Nuevas canciones* dan expresión a esta nueva preocupación que había de culminar más tarde con sus experiencias amorosas con Guiomar. El soneto que sigue a «Esto soñé», dentro del mismo grupo de poemas de «Glosando a Ronsard y otras rimas» lleva el título de «El amor y la sierra» y nos presenta la visión de una tormenta en la serranía frente a la cual se encabrita el caballo en que va el viajero. Simultáneamente, este último puede contemplar en la lejanía «la afilada crestería / de otra sierra más lueñe y levantada», en la cual cree percibir a la luz de un «relámpago de piedra», el rostro de Dios, el cual no es otro que el de su amada. El poeta-viajero grita entonces lleno de terror: «¡Morir en esta sierra fría!» Estos dos sonetos, «Esto soñé» y «El amor y la sierra», con sus imágenes fundamentales de fuego, tienen el sentido dual que presenta el amor también en los místicos, o sea, el de dar vida y al mismo tiempo aniquilar, a causa de su efecto terrorífico. En el primer soneto, el «ascua de la vida» y el «fuego hera-

(29) José María Valverde (op. cit., pp. 22-25) examina la presencia de nuevos amores en Machado, anteriores a Guiomar.

clitano» confieren el sentido de la plenitud vital. En el segundo, los rayos y relámpagos son signos portadores de destrucción, si bien por un exceso de desbordamiento del ser (30).

Abel Martín define el amor, en su momento inicial, como la manifestación de un acrecentarse de la fuerza vital del hombre: «El amor comienza a revelarse —dice— como un súbito incremento del caudal de la vida, sin que, en verdad, aparezca objeto concreto al cual tienda.» La experiencia de esta intensificación de la realidad del ser (que equivaldría a la noción de «cambio» en la metafísica martiniana) se halla expresada en el espectáculo mágico del reverdecimiento primaveral en la naturaleza. Esto es, el «incremento del caudal de la vida» en el universo cósmico es equivalente al impulso erótico en el dominio del amor propiamente dicho y, simultáneamente, es revelador, en el campo interior de la conciencia, del impulso de ésta hacia la aprehensión de lo que es distinto de ella, de *lo otro*. Por esta razón, el amor es parte integrante de la teoría del conocer en la poética de Abel Martín, puesto que por medio de él nos sentimos orientados hacia el mundo de lo sensible, de la «heterogeneidad del ser». El soneto «Primaveral» funde este doble aspecto de la mágica del amor y del reverdecimiento primaveral con el proceso aprehensivo de la conciencia que se manifiesta también como un incremento del caudal de la vida. Los dos últimos tercetos dicen:

¿Y ese perfume del habar al viento?
¿Y esa primera blanca margarita?...
¿Tú me acompañas? En mi mano siento

doble latido; el corazón me grita,
que en las sienes me asorda el pensamiento:
eres tú quien florece y resucita.

Asimismo, el soneto «Rosa de fuego» es la expresión de una máxima experiencia de plenitud de la conciencia, por parte de los dos amantes que se dan el uno al otro, ansiosos de la mutua posesión de su otredad, a la vez que se identifican con las fuerzas elementales de la naturaleza en su momento de mayor expansión primaveral. La imagen del «fuego» («rosa de fuego en vuestra mano») que nos hace recordar la del «ascua de la vida» y la del «fuego heraclitano» se manifiesta también en la presencia de la «lúbrica pantera» (pasión amorosa) que brinda su leche a los dos amantes. A su vez, esta lubricidad concuerda

---

(30) La superposición de las imágenes del crepúsculo y la aurora, y un parecido sentimiento de terror por la presencia del amor, se encuentra también en el soneto «Las ascuas de un crepúsculo, señora» del grupo «Los sueños dialogados».

con la revelación plena de los cuatro elementos («de tierra y agua y viento y sol tejidos»), en momentos en que el sol avanza hacia su máxima presencia de luz y de ardor, con la mención astronómica del eje de la tierra que se inclina hacia el «solsticio de verano». Los dos amantes son parte integrante de la red cósmica de la manifestación primaveral. El soneto dice en su totalidad:

Tejidos sois de primavera, amantes,
de tierra y agua y viento y sol tejidos.
La sierra en vuestros pechos jadeantes,
en los ojos los campos florecidos,

pasead vuestra mutua primavera,
y aun bebed sin temor la dulce leche
que os brinda hoy la lúbrica pantera,
antes que, torva, en el camino aceche.

Caminad, cuando el eje del planeta
se vence hacia el solsticio de verano,
verde el almendro y mustia la violeta,

cerca la sed y el hontanar cercano,
hacia la tarde del amor, completa,
con la rosa de fuego en vuestra mano.

Por otra parte, Machado se refiere al proceso del amor en su momento de iniciación, más bien que al término mismo del proceso. Este hecho implica la concentración de la conciencia sobre el dato inmediato del impulso erótico y la presencia de la amada que guarda compañía. Por lo demás, el conocimiento de la amada por la conciencia se resuelve en una noción objetivadora de la inteligencia que resulta en el alejamiento y ausencia de esta última. Por tal razón puede Abel Martín hablar de la amada que «no acude a la cita» o, más bien, que «es en la cita ausencia», en comentarios hechos a su soneto «Guerra de amor», cuyos dos últimos tercetos dicen:

¡Cómo en la fuente donde el agua mora
resalta en piedra una leyenda escrita:
al ábaco del tiempo falta un hora!

¡Y cómo aquella ausencia en una cita,
bajo los olmos que noviembre dora,
del fondo de mi historia resucita!

La dialéctica de la mágica y la lógica queda bien clara en estos poemas y rimas eróticas sobre el amor que constituyen una parte esencial

de la poética de Abel Martín. Por dar énfasis este último al impulso hacia la otredad, revelador en sí de la heterogeneidad del ser, más bien que a la posesión misma de la amada, difiere el filósofo apócrifo del camino seguido por los místicos, quienes se empeñan en suprimir de su experiencia el mundo sensible y sólo atienden al final del proceso: «Abel Martín tiene muy escasa simpatía por el sentido erótico de nuestros místicos... Conviene, sin embargo, recordar, para explicarnos este desvío, que Abel Martín no cree que el espíritu avance un ápice en el camino de su perfección ni que se adentre en lo esencial por apartamiento y eliminación del mundo sensible.» Y también: «La amada —dice Abel Martín— acompaña antes que aparezca o se oponga como objeto del amor; es, en cierto modo, una con el amante, no al término, como en los místicos, del proceso erótico, sino en su principio» (31).

El incremento del caudal de vida por vía del amor presupone, por otra parte, una tendencia de la conciencia hacia la plenitud de sí misma, que ha de revelarse, en su más desbordante manifestación, como «conciencia integral». En este proceso de revelación de sí misma, la conciencia es primariamente conciencia activa, una de cuyas actividades es la aprehensión de las verdaderas *esencias* de los seres. Dice Machado de la ideología de Martín:

> El ser es pensado por Martín como conciencia activa, quieta y mudable, esencialmente heterogénea, siempre sujeto, nunca objeto pasivo de energías extrañas. La sustancia, el ser que todo lo es al *serse* a sí mismo, cambia en cuanto es actividad constante, y permanece inmóvil, porque no existe energía que no sea él mismo, que le sea externa y pueda moverle (32).

Esta metafísica del ser que se halla a la base de la concepción mágica del mundo ha de oponerse a la tradicional concepción mecánica que deja al ser inerte y sin vida, como si fuera tan sólo desechos y cenizas de algo que ha sido vivo antes y esencial: «La concepción mecánica del mundo —añade Martín— es el ser pensado como pura inercia, el ser que no es, por sí, *inmutable y en constante movimiento*, un torbellino de cenizas que agita, no sabemos por qué ni para qué, la mano de Dios.» Esta dialéctica metafísica halla su expresión en el poema «Al gran pleno o conciencia integral», en el cual Martín destaca la capacidad intuitiva de la conciencia que hace posible el conocimiento mágico del mundo, frente al otro aspecto de la conciencia que desustancializa la sustancia. El mundo mágico se revela en imágenes diná-

(31) «Obras. Poesía y prosa», pp. 297 y 298.
(32) Ibid., p. 306.

micas y de crecimiento, que descubren la presencia directa y originaria de la realidad heterogénea. La conciencia experimenta el goce que resulta de este descubrimiento prístino y del sentimiento exultante de hallarse inmergida en «las vivas aguas del ser». El poema, que data de 1926 (33), tiene una significación particular en el pensamiento mágico de Machado, por representar la superación dialéctica del poema de 1915, «Pensar el mundo es como hacerlo nuevo», que revelaba una perspectiva escéptica acerca de la posibilidad de adueñarse mágicacamente del mundo, y por hallarse también en oposición al soneto «Al gran cero», al cual sigue inmediatamente en *De un cancionero apócrifo.* He aquí su texto:

Que en su estatua el alto Cero
—mármol frío,
ceño austero
y una mano en la mejilla—
del gran remanso del río,
medite, eterno, en la orilla,
y haya gloria eternamente.
Y la lógica divina,
que imagina,
pero nunca imagen miente
—no hay espejo; todo es fuente—,
diga: sea
cuanto es, y que se vea
cuanto ve. Quieto y activo
—mar y pez y anzuelo vivo,
todo el mar en cada gota,
todo el pez en cada huevo,
todo nuevo—,
lance unánime su nota.
Todo cambia y todo queda,
piensa todo,
y es a modo,
cuando corre, de moneda,
un sueño de mano en mano.
Tiene amor, rosa y ortiga,
y la amapola y la espiga
le brotan del mismo grano.
Armonía;
todo canta en pleno día.
Borra las formas del cero,
torna a ver,
brotando de su venero,
las vivas aguas del ser.

---

(33) Publicado en «Revista de Occidente», 1926. Véase atrás, nota 9.

Las imágenes vivas de la «fuente», el «pez», el «huevo» (esta vez, «huevo nuevo» y no «desustanciado y frío», sino más bien el huevo originario de la cosmogonía órfica) y el «grano» concuerdan con la noción de «lógica divina», y se oponen a las que denotan la frialdad, rigidez y dureza de la estatua del «alto Cero». La actitud de meditación de esta última y su «ceño austero», a orillas «del gran remanso del río», esto es, fuera de su corriente, sólo puede producir las formas del cero. El sentimiento de plenitud es posible en virtud del amor que da unidad interior a todo lo existente (impulso a la otredad), a pesar de sus efectos duales («rosa y ortiga»), y de cuya semilla brota toda la vida vegetal y una nueva armonía cantante en el universo: «Tiene amor, rosa y ortiga, / y la amapola y la espiga / le brotan del mismo grano. / Armonía; todo canta en pleno día.» Por otra parte, esta lógica divina que también es la de la conciencia integral del poeta se revela en la operación de *verse* ésta (no de pensarse) a sí misma y a todo cuanto es sin el intermediario del «espejo». El acto de creación es así el de la imaginación y no el del pensamiento: «Y la lógica divina, / que imagina, / pero nunca imagen miente.»

Una vez más queda reafirmada la dialéctica de dos operaciones de conocimiento del mundo. Por una parte, la imaginación y la videncia, facultades éstas de lo poético, por otra, el pensamiento lógico, facultad del razonamiento. El poder de ver y de imaginar hace posible la exploración mágica del universo. Abel Martín apela, además, a la noción de una mónada única, derivada de la filosofía de Leibniz, a fin de dar una explicación metafísica de la actividad de la conciencia integral en su proceso de aprehensión directa de sí misma y del universo cósmico en su variedad heterogénea. Se aparta, sin embargo, Martín de la pluralidad de las mónadas de Leibniz, noción que supone una pluralidad de sustancias, por ser el punto de partida de nuestro filósofo el de la sustancia única, siempre cambiante y por tal razón heterogénea (34). Además, las mónadas de Leibniz actúan ya fuera de la sustancia única como «seres pasivos que forman por refracción, a la manera de espejos, que nada tienen que ver con las conciencias, la imagen del universo». Es decir, Leibniz se sitúa, una vez más, en la corriente del pensamiento eleático, en vez del pensamiento heraclitano (35). En cambio, en la mónada de Abel Martín, la facultad de videncia se apropia de un golpe la dinamicidad y variedad del univer-

(34) La idea de la «heterogeneidad» está relacionada con el concepto de duración en Bergson: «There is a real duration, the heterogeneous moments of which permeate one another», «Time and Free Will», p. 110.

(35) Leibniz plantea la multiplicidad de las mónadas de la manera siguiente: «Each monad must even be different from every other. For in nature there are never two beings which are perfectly like one another, and between, which it would not be possible to find an internal

so: «La mónada de Abel Martín, porque también Abel Martín habla de mónadas, no sería ni un espejo ni una representación del universo, sino el universo mismo como actividad consciente: *el gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo* (36). La metáfora del *ojo* cumple, por esta razón, una función de conocimiento mágico en la poética de Abel Martín. Resulta de importancia, además, el hecho de que Machado, a través de su filósofo apócrifo, relaciona esta sustancia activa con la noción del «alma universal» de Giordano Bruno, por cuanto este filósofo del renacimiento propugnó por un universo infinito, penetrado de vida y siendo él mismo vida, esto es, organismo infinito del cual dependen los organismos de los mundos particulares: «El universo, pensado como sustancia, fuerza activa consciente, supone una sola y única mónada, que sería como el alma universal de Giordano Bruno *(Anima tota in toto et qualibet totious partes)»* (37).

Siguiendo la metáfora de los ojos, la antinomia dialéctica de esta actividad inmanente de la conciencia se hallaría en la refracción del espejo que devuelve una imagen de ojos que no pueden ver por el mismo hecho de ser éstos una simple reflexión de los ojos que miran, en la misma forma en que las ideas y las categorías abstractas de la lógica son solamente reflejos de las esencias de los seres. La copla de Abel Martín expresa esta dialéctica de las dos funciones de la conciencia:

Mis ojos en el espejo
son ojos ciegos que miran
los ojos con que los veo.

Solamente el amor puede salvar una vez más la posibilidad de la aprehensión de lo otro, tal como se halla expresado en la otra copla que también emplea la metáfora de los ojos:

Gracias, Petenera mía
por tus ojos me he perdido;
era lo que yo quería.

Finalmente, la mujer es, por esta razón, uno de los *anversos* del ser, en otra de las coplas de Abel Martín: «La mujer / es el anverso del

---

difference, that is,, a difference founded on an intrinsic denomination». Véase su «Monadology», en «Monadology and Other Philosophical Essays». Translated by Paul Schrecker and Anne Martin Schrecker (New York, 1965), p. 149.

(36) «Obras. Poesía y prosa», p. 294.

(37) Ibid., p. 294. Para la concepción del alma universal de Bruno, véanse Luigi Cicuttini, «Giordano Bruno» (Milán, 1950), pp. 155-162, y Paul-Henri Michel, «La cosmologie de Giordano Bruno» (París, 1962), pp. 113-132.

ser.» Y también: «Sin mujer / no hay engendrar ni saber» (38). Como explica Juan de Mairena, la noción de simple «luz» para referirse a la conciencia que se abre paso en medio de las tinieblas es insuficiente para dar una idea del poder cognoscitivo de aquélla, pues habría que probar que « hay una luz capaz de ver lo que ella misma ilumina». Y agrega respecto de lo que pensaba su maestro: «Y era esto, acaso, lo que pensaba mi maestro, sin intentar la prueba, cuando aludía a la conciencia divina o a la divinización de la conciencia humana tras la muerte, en aquellos sus versos inmortales: Antes me llegue, si me llega, el día, / la luz que ve, increada» (39). Por el contrario, «la conciencia como *espejo* que copia» sólo «reproduce o representa imágenes», lo cual equivale a ser de hecho «ciega» en tanto «no se pruebe que los espejos ven las imágenes que en ellos se forman, o que una imagen en la conciencia es la conciencia de una imagen» (40).

Esta concepción de una luz ciega que impide ver directamente la heterogeneidad del ser se halla, por consiguiente, relacionada con la refracción de la conciencia y su producto inmediato del pensar eleático. La sección VII del poema «Galerías» (CLVI) de *Nuevas canciones* presenta la imagen de las «cenizas del fuego heraclitano» que ciegan los ojos del poeta y lo conducen a la experiencia de un mundo totalmente vacío y desprovisto de sonidos, en contraposición con las otras secciones del poema que bucean en las raíces mismas del ser y del alma del poeta, a través de la perspectiva del recuerdo. La sección VII dice:

En el silencio sigue
la lira pitagórica vibrando,
el iris en la luz, la luz que llena
mi estereoscopio vano.
Han cegado mis ojos las cenizas
del fuego heraclitano.
El mundo es, un momento,
transparente, vacío, ciego, alado.

Por otra parte, el impulso a la otredad, dirigido al descubrimiento del prójimo, lleva implícita la creación del «yo en el tú», del «ojo que ve en el ojo que le mira», acto que es garantía del sentimiento de la fraternidad y de la develación de Dios en el corazón del hombre. Dice Mairena hablando de las doctrinas de su maestro:

---

(38) Ibid., p. 295.
(39) Ibid., p. 424.
(40) Ibid., p. 423.

«Dios revelado, o desvelado, en el corazón del hombre es una otredad muy otra, una otredad inmanente, algo terrible, como el ver demasiado cerca la cara de Dios. Porque es allí, en el corazón del hombre, donde se toca y se padece otra otredad divina, donde Dios se revela al descubrirse, simplemente al mirarnos, como un *tú de todos,* objeto de comunión amorosa, que de ningún modo puede ser un *alter ego* —la superfluidad no es pensable como atributo divino—, sino un *Tú* que es *Él»* (41).

La mágica de Machado se ha extendido así, hasta incluir la divinidad y la fraternidad humana, en virtud de la metáfora del «ojo que ve» y su noción conexa de la creación del «ojo que mira al ojo que lo ve», aplicadas en un principio solamente al proceso de la actividad cognoscitiva en el interior de la conciencia. Recogiendo ecos de Unamuno, Mairena explica que habrá de crearse una «fe metafísica», a diferencia de una «fe religiosa» propiamente dicha que exprese nuestro anhelo de «creer que se ve»:

> Un acto de fe —decía mi maestro— no consiste en creer sin ver o en creer en lo que no se ve, sino en creer que se ve, cualesquiera que sean los ojos con que se mire, e independientemente de que se vea o de que no se vea. Existe una fe metafísica, que no ha de estar necesariamente tan difundida como una fe religiosa; pero tampoco necesariamente menos (42).

Además, el impulso a la otredad le permite al hombre abrigar la nostalgia de lo otro, de lo que no es, saliéndose así de su «mónada solitaria», para ser algo más de lo que es y ser así salvado. Dice Mairena «Reparad en que, como decía mi maestro, sólo el pensamiento del hombre, a juzgar por su misma conducta, ha alcanzado esa categoría supralógica del deber ser o *tener que ser lo que no se es,* o esa idea del bien que el divino Platón encarama sobre la del ser mismo y de la cual afirma con profunda verdad que no hay copia en este bajo mundo» (43).

La facultad de videncia, propia de la mágica, creadora siempre de asombros y descubridora de lo maravilloso, tiene que hallarse, sin embargo, referida dialécticamente a la esfera del pensamiento a fin de convertir en producto el arte el contenido de sus intuiciones. Esto es, el lenguaje del poema debe conseguir un equilibrio entre la intuición y el pensamiento, entre imágenes creadoras y la visión representacional. La estructura misma de la conciencia humana impone, en los mejores momentos de logro poético, la fusión de estas dos di-

---

(41) Ibid., p. 459.
(42) Ibid., p. 480.
(43) Ibid., p. 501.

recciones del lenguaje. Según Abel Martín, lo «inmediato psíquico» o lo «inmediato consciente» que se halla referido a la fuente misma de la conciencia y es, por consiguiente, manifestación de la «conciencia integral», es siempre «cazado en el camino de vuelta», lo cual significa que en una forma u otra tiene que haberse constituido en objeto de pensamiento, a través del lenguaje. Por eso puede decir el filósofo apócrifo que «también la poesía es hija del gran fracaso del amor», en tanto que el impulso de inmediatez de la conciencia (equivalente al impulso erótico en la metáfora martiniana) termina en un proceso de objetivación conceptual y simbólica. Aunque el poeta puede, según Abel Martín, dar a la palabra, la cual constituye su material artístico, un nuevo sentido, a fin de «hacer de ella medio expresivo de lo psíquico individual, objeto único, valor cualitativo», con todo, tendrá que contar con las significaciones de lo humano que ya se hallan implícitas en ella: «Trabaja el poeta con elementos ya estructurados por el espíritu, y aunque con ellos ha de realizar una nueva estructura, no puede desfigurarlos.» Por otra parte, Juan de Mairena, en *Cancionero apócrifo*, explica, al exponer su teoría de la poesía temporal, cómo el poeta aspira a dar permanencia, precisamente a la intuición de lo temporal, esto es, a «intemporalizarlo»:

> El poeta pretende, en efecto, que su obra trascienda de los momentos psíquicos en que es producida. Pero no olvidemos que, precisamente, es el tiempo (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar, digámoslo con toda pompa: eternizar. El poema que no tenga muy marcado el acento temporal estará más cerca de la lógica que de la lírica (44).

Los medios de que se vale el poeta para dar la ilusión de temporalidad —«cantidad, medida, acentuación, pausa, rima, las imágenes mismas», cuya «enumeración en serie son elementos temporales»— alternan con el valor objetivizante de las palabras mismas. Según la doctrina temporalista de Mairena, la captación de lo inmediato temporal equivale a la pesca de «pescados vivos», en una de las imágenes fundamentales de la poética de Machado (45). Por otra parte, el empeño de «intemporalizar» el mismo fluir del tiempo, o sea, «salvar» el tiempo, significa que hay que situarlo en un «presente ideal», que

(44) Ibid., p. 315.

(45) «La poesía es —decía Mairena— el diálogo del hombre, de un hombre, con su tiempo. Eso es lo que el poeta pretende eternizar, sacándolo fuera del tiempo, labor difícil y que requiere mucho tiempo, casi todo el tiempo de que el poeta dispone. El poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos; entendámonos: de peces que puedan vivir después de pescados», «Obras. Poesía y prosa», p. 380.

lo presente, en cierta manera, detenido, lo cual se consigue, gracias al poder representacional de la palabra (46). El poema quedará constituido, así, por estos dos aspectos antinómicos, pero también complementarios, que se refieren, en última instancia, a los contenidos de la intuición y a los de la facultad de conceptualización, como también al lenguaje en su función de aprehensión mágica del mundo y en la de su valor designativo, simbólico y representacional. Machado deja claramente formulada esta nueva síntesis de oposiciones dialécticas en sus «Reflexiones sobre la lírica», con motivo de sus comentarios sobre el libro *Colección* (1924), de José Moreno Villa:

> El poema sería ininteligible, inexistente para su propio autor, sin esas mismas leyes del pensar genérico, pues sólo merced a ellas puede el poeta captar el íntimo fluir de su conciencia, para convertirlo en objeto de su propio recreo. Mas, satisfecha esta exigencia lógica, sin lo cual el poema comenzaría por no existir, surge el problema específico de la lírica. Estos elementos lógicos, conceptos escuetos o imágenes conceptuales —insisto en llamar así a las que sólo contienen conceptos, juicios, definiciones, y no intuiciones, en ninguno de los sentidos de esta palabra— podrán ser asociados, disociados, barajados, alambicados, trasegados, pintados con todos los colores del iris o abrillantados con toda suerte de charoles, pero nunca alcanzarán por sí mismos un valor emotivo. Son elementos constructivos que pueden y hasta, en rigor, deben estar ocultos, marcando la estructura genética, proporciones y límites. Pero el organismo del poema requiere, además, los elementos fluidos, temporales, intuitivos del alma del poeta, como si dijéramos la carne y sangre de su propio espíritu. No es la lógica lo que el poema canta, sino la vida, aunque no es la vida lo que da estructura al poema, sino la lógica (47).

La fusión de estos dos aspectos del poema, el de su contenido mágico y el de su designación lingüística, cobra realidad, como tema de poetización, en uno de los fragmentos de las «Otras canciones a Guiomar», después que el poeta ha sufrido el golpe de la separación de la amada y tan sólo queda el poema como eternizador de lo que un momento ya pasado constituyó la experiencia directa del «ascua de la vida». Mas, aun aquí, la palabra poética, como objeto

---

(46) «Es evidente que la obra de arte aspira a un presente ideal, es decir, a lo intemporal. Pero esto de ninguna manera quiere decir que pueda excluirse el sentimiento de lo temporal en el arte. La lírica, por ejemplo, sin renunciar a su pretensión a lo intemporal, debe darnos la sensación estética del fluir del tiempo. Es precisamente el flujo del tiempo uno de los motivos líricos que la poesía trata de salvar del tiempo, que la poesía pretende intemporalizar», «Obras. Poesía y prosa», p. 703.

(47) Ibid., p. 823. Kant establecía la interdependencia complementaria de las intuiciones y los conceptos: «Thoughts without content are empty, intuitions without concepts are blind», op. cit., p. 93.

de canto, presenta la dialéctica de lo fluido en la imagen del manantial con su sonido («fuente de monte» y «sola / la pura estrofa suena»), por una parte, y de lo petrificado en joya clara («diamante»); por otra, que también lleva las trazas del fuego heraclitano («fuego del planeta») y se congela en el «verso adamantino» del poeta. He aquí la sección VII de estas canciones:

Que apenas si de amor el ascua humea
sabe el poeta que la voz engola
y, barato cantor, se pavonea
con su pesar o enluta su viola;
y que si amor da su destello, sola
la pura estrofa suena,
fuente de monte, anónima y serena.
Bajo el azul olvido, nada canta,
ni tu nombre ni el mío, el agua santa.
Sombra no tiene de su turbia escoria
limpio metal; el verso del poeta
lleva el ansia de amor que lo engendrara
como lleva el diamante sin memoria
—frío diamante— el fuego del planeta
trocado en luz, en una joya clara...

La poética de Machado es así fundamentalmente de índole dialéctica en todas las fases de su formulación y de su cristalización en poesía. Postulada la antinomia inicial del pensar poético y el pensar lógico, las oposiciones y aclaraciones de su mutua interdependencia continúan planteándose en niveles varios de significación. Esencialmente, la lírica para Machado es una mágica (48) que debe aspirar a descubrir el mundo de lo originario y a ponernos en contacto con las aguas de la vida y las raíces mismas del ser. Por esta razón, la lírica comporta también una metafísica. Por otra parte, la lírica debe ser expresada en palabras que ya tienen en sí un contenido conceptual. El pensar poético y el pensar lógico deben llegar, así, a síntesis afortunadas.

Machado inicia su larga exploración en la naturaleza de la lírica a partir de 1913, año en que se dedica de lleno a sus meditaciones filosóficas. Sin embargo, la filosofía habrá de tener para él principalmente el acicate de permitirle entender mejor y formular con mayor precisión el contenido de lo que debe ser la mágica, precisamente por la oposición dialéctica entre las dos. Después de todo, tanto la lírica como la filosofía son dos maneras de conocimiento del mundo, ambas

(48) «Mágica» es una abreviación de «Arte mágica», y fue corriente en el idioma antes del vocablo «magia», según Juan Corominas, «Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana».

irremediablemente vinculadas a la naturaleza y estructura de la conciencia humana y a su manera de aprehender la realidad. Esta tarea ocupó a Machado por el resto de su vida y produjo una importante poesía metafísica, quizá la única de esta índole, en la poesía española del siglo XX, como también abundantes formulaciones y explicaciones en prosa, a través de los filósofos apócrifos creados por él. Los comentarios de Juan de Mairena se prolongaron hasta poco antes de la muerte del poeta.

Machado pareció hacer leído simultáneamente en 1913 a Kant y Bergson, tal como aparece en su «Poema de un día». Se puede afirmar que estos dos filósofos constituyeron los pilares de su dialéctica del pensar poético y del pensar lógico. Bergson, en efecto, señaló a Machado el camino de los contenidos inmediatos de la conciencia y de la intuición como facultad apta para aprehenderlos. Kant, por su parte, le descubrió al poeta la naturaleza apriorística de la mente humana y su destino inescapable de no poder conocer nunca la realidad directa, las «cosas en sí mismas», precisamente por tener que llegar a ellas por intermedio de la conciencia. Las escuelas idealistas alemanas llevaron a sus últimas consecuencias los postulados kantianos y debieron reafirmar en Machado su escepticismo metafísico, al mismo tiempo que le proporcionaron el método de la dialéctica, en especial Schelling y Hegel (49). Este método desempeña un papel decisivo en su poética, ya que la estructura básica de su pensamiento y de sus formulaciones sólo es comprensible a la luz de la dialéctica. Machado encontró también en la filosofía de los presocráticos una fuente importante para su pensamiento. También en los antiguos griegos vio nuestro poeta, entre unos y otros, la dialéctica de la intuición y la razón, llegando a ser para él reveladora la antinomia entre el pensar heraclitano, de una parte, y el pensar eleático de Parménides y Zenón, por otra. Las imágenes del río y del fuego, derivadas de la filosofía de Heráclito, se convirtieron para Machado en concreciones vivas de su metafísica y su mágica poéticas. Por lo demás, la esfera de Parménides dio lugar a la concepción del Cero y del huevo universal. A su turno, la sofística de Zenón vino a reafirmar a Machado en los peligros de una razón que se complace en el juego de sus propias invenciones, destruyendo por completo la intuición del fluir de la propia conciencia (50). Demócrito desembocó con la teoría de los átomos en el mundo del vacío (51).

(49) Para un estudio del método dialéctico de Schelling y Hegel, véase Josiah Royce, «Lectures on Modern Idealism» (New Haven, 1919).

(50) Bergson comenta acerca de las confusiones sofísticas de Zenon en «Time and Free Will», p. 113. Para la filosofía de Zenón como una variedad de «Glossomorphism», véase Cleve, op. cit., pp. 548-553.

(51) Juan de Mairena comenta sobre Demócrito: «Y yo os pregunto: si aceptamos la opinión de Demócrito, con todas sus consecuencias, ¿qué somos nosotros, meros aprendices de

En el movimiento histórico del pensamiento humano y su estructura dialéctica, los eleatas se dan la mano en Machado más tarde con Descartes, luego Kant, los idealistas alemanes y todas las escuelas posteriores de los neokantianos (52). La fenomenología de Husserl viene a aportar un elemento nuevo en la poética de Machado por señalar este movimiento filosófico la vía que sigue la conciencia al verterse sobre sí misma para sorprender la huella de su tendencia a la aprehensión de la realidad y de los estados mismos de la conciencia. Sin duda, la metáfora del impulso erótico, de índole mágica en la poética de Machado, se remonta en su origen a esta dirección intencional que manifiesta la conciencia, de acuerdo con la concepción de Husserl. Según nuestro poeta, este filósofo entronca el intuicionismo de Bergson y már tarde de Heidegger (53). Por su parte, la dialéctica de Hegel y su síntesis de estados cada vez superiores de conciencia, juntamente con el clamor unamuniano de que la conciencia debe aspirar a ser «suma conciencia» *(Del sentimiento trágico),* y las teorías de las mónadas de Leibniz que para Machado se convirtieron en una sola mónada, sin duda por influencia de Giordano Bruno, debieron contribuir a la concepción de la «conciencia integral» de Abel Martín. Machado, quien siempre había mostrado gran admiración por la metafísica, cree que algún día se trocarán los papeles entre poetas y filósofos, cantando los primeros su «asombro de las grandes hazañas metafísicas», y los segundos «enlutando sus violas para pensar como los poetas, en el *fugit irreparabile tempus»* (54). Heidegger ha realizado, precisamente, la hazaña metafísica de volver la filosofía hacia las raíces del ser y a la existencia fugitiva del hombre. Dice Machado por boca de Mairena, comentado el pensamiento del filósofo alemán:

> Heidegger hace ya suyas, creo yo, estas conquistas de la escuela [de Friburgo]: pero la nota peculiarmente suya es lo que pudiéramos llamar su decidido existencialismo. Yo no sé bien qué trascendencia puede alcanzar en el futuro del mundo filosófico —si existe este futuro— la filosofía de Heidegger; pero no puedo menos

---

poeta, enamorados de lo dulce y lo amargo, lo caliente y lo frío, lo verde y lo azul, y de todo lo demás —sin excluir lo bueno y lo malo— que en nada se parece a los átomos, ni al vacío en que éstos se mueven? Seríamos el vacío del vacío mismo, un vacío en que ni siquiera se mueven los átomos», «Obras. Poesía y prosa», p. 385.

(52) Juan de Mairena cree que «el espíritu como resorte decisivo, supremo imán o primer impulsor de la historia», es una de las profundas creencias que aún persisten en los tiempos modernos», Ibid., p. 545.

(53) Comenta Mairena: «Como escuela filosófica dominante aparece, en la Alemania de posguerra, la fenomenología, ya iniciada, por Edmundo Husserl, un movimiento intuicionista, que pretende partir, como Bergson, de los datos inmediatos, originales, irreductibles de nuestra conciencia, y que alcanza con Heidegger, en nuestros días, un extremo acercamiento al bergsonismo», Ibid., p. 562.

(54) «Obras. Poesía y prosa», p. 464.

de pensar en Sócrates, y en la sentencia délfica, a que aludía el hijo inmortal de la comadrona, ante esta nueva —¿nueva?— filosofía, que a la pregunta esencial de la metafísica: ¿qué es el ser?, responde: investigadlo en la existencia humana; que ella sea vuestro punto de partida *(Das dasein ist das Sein des Mensches)*. Y para penetrar en el ser, no hay otro portillo que la existencia del hombre, el ser en el mundo y en el tiempo... Tal es la nota profundamente lírica, que llevará a los poetas a la filosofía de Heidegger, como las mariposas a la luz (55).

La poética de Machado postula la mágica como expresión máxima del fenómeno lírico. La mágica, sin embargo, para su cabal comprensión, se halla situada en la vertiente dialéctica de las teorías del conocer y de las grandes concepciones filosóficas de todos los tiempos.

GUSTAVO CORREA

Yale University
NEW HAVEN, Connecticut 06520
(USA)

---

(55) Para un concepto de la poesía en Heidegger, como fundante de la realidad humana, véanse sus ensayos sobre el tema recogidos en el libro «Poetry Language, Thought», traducción de Albert Hofstadter (New York, 1971).

ANTONIO MACHADO Y LA POETICA

En diversos pasajes de su obra en prosa: *Mairena, Abel Martín,* explana Machado fragmentos de una poética que no termina de sistematizar y que se aparta de todas las poéticas más o menos clásicas.

En cuanto Machado filosofa respecto a la poética, no cita mucho; por supuesto, menos de lo que sabía; pero sobre problemas que le preocupaban, desconoció aportes fundamentales de la filosofía contemporánea. Entre otros, cita a Bergson, Heidegger y Scheler. No leyó, es obvio, a Whitehead, quien, ya en 1929, había publicado «Process and Reality» y que respondía a una de las preocupaciones más constantes de Mairena-Machado: sobre la inmutabilidad en Parménides y sobre el principio de identidad.

Las especulaciones filosóficas de Machado, que no su filosofía, incidieron en sus ideas poéticas, en todo caso como problemas; tales problemas hubiera sido necesario plantearlos a otro nivel que no estuviese, posteriormente, «desvirtuado» por una respuesta más o menos literaria. De otra manera, Machado no hubiera escrito una poética con implicancia filosófica, sino que hubiera escrito una metafísica, pues a eso aspiraba. Pero ocurre, y ocurre mal, que esto ha dado lugar a equívocos. Por una parte, porque Machado se pregunta cosas que han dado pie a que, efectivamente, se le trate no como a un poeta, sino como a un filósofo e incluso se le afilió al bergsonismo y al existencialismo. (Heidegger fue más humilde y en un ensayo, que luego citaré, no trata a los poetas como epígonos filosóficos, sino que coloca la filosofía al servicio de la poesía.)

Por otra parte, lo cierto es que Machado conocía muy bien a los presocráticos, a Platón, Leibniz, Kant, Bergson, menos la fenomenología alemana, además de sus compañeros y coetáneos Ortega y Unamuno; pero su conocimiento de los filósofos contemporáneos era prácticamente escaso. El mairenismo de Machado, si bien atiende

a los aspectos esenciales del ser que filosofa, este filosofar se mueve aún en una órbita antigua, quiero decir en una órbita que no participa del progreso filosófico (incluido el de la física y el de la matemática) ni como lenguaje ni como categoría. El mismo lo reconocía: «Juan de Mairena era un hombre de otro tiempo, intelectualmente formado en el descrédito de las filosofías románticas, los grandes rascacielos de las metafísicas postkantianas, y no había alcanzado o no tuvo noticia de este moderno resurgir de la fe platónico-escolástica en la realidad de los universales, en la posible intuición de las esencias, la *Wesenschau* de los fenomenólogos de Friburgo. Mucho menos pudo alcanzar las últimas consecuencias del temporalismo bergsoniano, la fe en el valor ontológico de la existencia humana. Porque, de otro modo, hubiera tomado más en serio las fantasías poético-metafísicas de su maestro.»

Y no es que Machado, por ejemplo, desconociera el «temporalismo bergsoniano», sino que, como «hombre de otro tiempo», creía que Heráclito era un filósofo del futuro...

En algún momento de este trabajo pondré ciertas formulaciones machadianas en relación con pensadores que el poeta no cita, no para insistir en ellas, sino para quedarnos con lo que aquí interesa: una poética bastante inusual, llena de lucidez, profunda, que tanto vale para el hombre como para el lírico.

La «antipoética» de Machado era el barroco. El término «barroco» es una palabra usada por los críticos de las artes plásticas del siglo XVIII para desacreditar a las obras que no obedecían a los cánones ideales de la Antigüedad Clásica y la del alto Renacimiento. Durante el siglo XIX el término «barroco» comenzó a perder su sentido peyorativo, admitiendo la riqueza de valores de las artes plásticas.

Durante el barroco, y en las obras literarias, el elemento intelectual o racional incide con fuerza: el medio político, religioso, gneosológico y las opiniones o creencias de los escritores se manifiestan, según la expresión de Riegl, como «voluntad» de la inteligencia discursiva, como tentativas de racionalizar la actitud y la mentalidad de la época, para formularlas literariamente. En realidad, la historia literaria del barroco se halla íntimamente vinculada a la poética aristotélica de fines del siglo XVI y al intento de exploración de una estética conceptual.

El talento literario es considerado «ingenioso» cuando escamotea la realidad envolviéndola en metáforas y arabescos alegóricos. Tesauro, en su famoso libro «Connocchiale Aristotelico» (1654) —y en Es-

paña: Luis Carrillo y Sotomayor en su «Libro de la erudición poética» (1611)— da la norma para ser «ingenioso», significativamente a la manera aristotélica, es decir, racionalista.

Aunque los temas del barroco no difieren de las grandes preocupaciones de la vida, la muerte, etc., tales temas se dan como una abstracción, en cuanto es «ideológico» como en Calderón, quien, según su lema, quería un teatro para «hacer más representable el concepto» (1).

Respecto al barroco, y mucho más precisamente a Calderón, Machado coincide, sin recordarlo acaso, con Menéndez y Pelayo, quien, a pesar de rectificar en 1910 sus primeros juicios sobre el teatro calderoniano, es evidente que no soporta lo que él llama la *manera* barroca. En tanto, el mismo Menéndez y Pelayo ya había señalado la temporalidad —hito machadiano— de Jorge Manrique. De modo que Machado no dice, como crítico puramente literario, respecto a Calderón y a Manrique, cosa distinta a la que había adelantado el gran santanderino. Entonces, la apreciación que Machado plantea consiste en la contradicción de que lo temporal pueda tener no una representación del concepto, como pretendía Calderón, sino una *lógica irracional* o, cuando menos, no racional. Lo literario de Menéndez y Pelayo deviene en Machado como una especie de epistemología de la estética o, más, de una poética trascendental.

Claro que hay mucho por despejar en la complicada teoría poética de Machado. Aunque los dos aspectos fundamentales parecen ser el tiempo y la neológica. En cuanto al tiempo, no he creído nunca, como indiqué en otro lugar (2), que Machado siga a Bergson, aunque otros lo creen así. Y referente a la lógica: «No es la lógica lo que el poema canta, sino la vida, aunque no es la vida lo que da estructura al poema, sino la lógica.» Es necesario saber de qué lógica habla Machado; porque su planteo es tan sorprendente como aparentemente imposible. Quizá, desde el punto de vista estético, haya partido del liebniziano Baumgarten, a su vez seguido por Kant; pero Machado dificulta mucho el problema y ninguno de los autores que cita explica nada de su descubrimiento de la lógica poética, en la que, sin duda, cree. Sin embargo, este problema de la nueva lógica (que pudo ser aplicable a la poética) ya estaba incisivamente planteado por la filosofía fenomenológica en tiempos de Machado. Este

---

(1) El concepto, en tal acepción, es objeto ideal porque existe en tanto y en cuanto es pensado, no poseyendo realidad temporal ni espacial; su ser peculiar es el «ser-pensado».

(2) Cf. «Visión de Antonio Machado», «Cuadernos Hispanoamericanos», 197. Madrid, 1966.

campo fue abierto por Emile Lask, autor que todavía no ha sido traducido a nuestra lengua.

En la obra de Lask, publicada en Tubinga en 1923, hubiera encontrado Machado un hondo motivo de meditación en *Logik der Philosophie,* porque, según Lask, hay que distinguir claramente estas dos especies de lo irracional: lo irracional en el sentido de *no-racional,* de heterogéneo al *Logos,* es decir, de *alógico,* y lo irracional en el sentido de presencia, sin razón superior, contingencia, impenetrabilidad de un elemento con relación a otro *(Nicht-Rationalisierbarkeit:* no racionalidad). En el sentido de alógico, todo contenido es irracional, salvo las formas lógicas, el Logos mismo, ya se trate de toda la materia sensible o de importantes dominios de lo extratemporal como, por ejemplo, los valores morales, estéticos, etc. Sería, pues, completamente falso identificar lo extratemporal o lo ideal con lo racional y lo temporal o real con lo irracional, costumbre debida a prejuicios intelectualistas griegos. Todo contenido alógico, bien sea materia sensible, o los valores morales y estéticos, puede ser envuelto por formas categoriales lógicas, sin ser en modo alguno descompuesto y sin perder su carácter de alogicidad.

Los prejuicios intelectualistas griegos de que habla Lask son, sin duda, los de Aristóteles. Su punto de vista, que Johan Fisch coloca latamente en el «neokantismo axiológico», sitúa a Machado casi en la lógica laskiana.

En cuanto al tiempo en Machado parece aliarse con la emoción. Referente a la emoción, en poesía, son abrumadoras las tesis a su favor, desde Platón a Santayana. Empero, la emoción en Machado no es otra cosa que el sentimiento del tiempo; pero el sentimiento del tiempo o emoción temporal no es, desde luego, conmoverse poéticamente, porque no es la emoción la que hace al arte; Perogrullo diría que al arte lo hace el arte, aunque tampoco el arte por el arte. Y lo malo es que no se sabe realmente qué es el arte, al menos como acto de creación. Y de aquí, principalmente, la estética, que entra en la categoría de los conocimientos *a posteriori.*

Como teórico de la poética, estaba Machado en un callejón sin salida, aunque intuía otra cosa que la que parecía tener. Es curioso que las ideas que predominaban en su época sobre la estética no hayan calado en la obra de Mairena y Abel Martín. Machado cita a Croce, al que ignora como filósofo de la estética, a pesar de los elogios de Unamuno en el prólogo a la edición española de 1912. Absolutamente ninguno de los filósofos de la estética intervienen

explícitamente en las especulaciones de Machado y esto no deja de ser raro y, desde luego, lamentable.

La aplicación de las ideas metafísicas al arte, con que tanto se solaza el poeta, no concuerdan mucho con la poética. Tampoco las críticas al barroco indiscriminado son totalmente acertadas, porque habría que completarlas con Lope y Cervantes, y, en cambio, la crítica al conceptismo lírico resulta evidente.

Para Machado la poética va, aunque tal vez él no lo quisiera, a la zaga de la poesía; desdichadamente es su racionalización. Según su propia experiencia, Machado especuló con la consecuencia de su obra (y la de otros en cuanto coinciden con la suya o viceversa): Berceo, Manrique, etc. Así, la Naturaleza, con hallarse tan intensamente configurada en sus poemas, no es espacio vivo, sino más bien una situación del tiempo, en cuanto el poeta —que confesaba amar más la Naturaleza que el arte— *ve* lo que ama y, aunque ama la Naturaleza, en verdad lo que canta es el tiempo. Esta «simple» cuestión plantea a Machado un subjetivismo existencial un tanto berkelyano. El entusiasmo manriqueño de Machado se complace con la precisión del tiempo *anticonceptual* de las coplas; pero con esto no deja de ser sino un re-vidente de los chapines y galas de Manrique, del subjetivismo del objeto de Manrique. Y cuando Machado la emprende contra Calderón, no lo hace porque Calderón sea un mal poeta, sino porque es un poeta que no ha dejado «imagen» subjetiva, individuada, del objeto, porque canta fuera del tiempo, como fuera de un espejo en el que no se refleja. Y como el tiempo debe ir de hombre a hombre, de poeta a poeta, si no se le *ve* así, sólo tenemos un concepto *sobre* el tiempo, no *del* tiempo que se ha vivido, y lo malo para la poesía es que sepamos cómo es la forma de una rosa o su símbolo, cuando lo que cuenta es la imagen (y mejor aún, una sinestesia), la *impresión* que *esa* rosa (no la rosa genéricamente considerada) ha dejado en el poeta, es decir, en el *vidente* o intuidor del tiempo, ya que la poesía es, sin que Machado use la palabra introducida desde Goethe por Ortega y Gasset, un *sinfronismo* (3) que va del hombre al hombre y del poeta al poeta. La poética es, de este modo, un re-ver, un revivir y no de los objetos que fueron tratados líricamente, sino de los que fueron subjetivamente poetizados. El arte no es, pues, motivo de conceptos sobre la vida, sino la vida misma en su absoluta caducidad. La *racionalidad* machadiana del arte poético consiste en hacer perdurable lo efímero, la realidad del ser, y esta enorme contradicción es la única axiología posible

(3) Cf. Ortega y Gasset, J.: «Obras completas», t. II, pp. 158 y ss. Madrid. Espasa-Calpe, 1950.

a la que puede aspirar un poeta. Si para esto no hay lógica, y la hay por mor a la supervivencia de la poesía, no podría entenderse, como dijo definitivamente Schiller, que el arte sea contemporáneo de todas las edades.

Teorías aparte, intentaré ahora ofrecer una reducción simbólica de la estructura de la poética machadiana en el siguiente

CODIGO

Símbolos	Proceso estructural	Valores
A	Intuir = mirar	Punto de vista estético
A^1	«Visiones de lo esencial»	Teleología
A^2	Elementos temporales o sinfrónicos	«La poesía (es) como diálogo del hombre con el tiempo»
A^3	«Lógica poética» = anticoncepto	«La función del poeta consiste en ser la realidad que no es. Se destruye el principio de identidad que se sustituye por la «lógica poética»
B	Situación verbal	El verbo tiene un tiempo único: «el presente ideal»
B^1	«Gramática lírica», «cantidad, medida, acentuación, pausas, rimas» (en función sinfrónica)	Mnemotecnia lírica
B^2	Sentimiento de lo temporal	Emoción lírica
B^3	Imágenes	Datos de la intuición
C	Poesía como *panta rei* («fluir del tiempo»)	Devenir del ser poético o categoría ubicua del poema
X	Signo de variante	
Y	Signo de constante	
F	Signo de función	
$\simeq$	Signo de equivalencia	
MFA	Metáfora en función de «sentimiento de lo temporal»	
IFB	Imágenes en función de «sentimiento de lo temporal»	
PFB	Poética en función de «gramática lírica»	

Apliquemos seguidamente este código a la poesía de Machado. El lector quizá deba hacer un esfuerzo, puesto que no va a seguir un texto crítico, sino las operaciones simbólicas; pero de este modo codificaremos en poco espacio el lato material de que disponemos.

Un fragmento en prosa de Machado nos introducirá en el significado del poema que pondré de ejemplo: «Los poetas cantarán su asombro por las grandes hazañas metafísicas, por la mayor de todas, muy especialmente, la que piensa el ser fuera del tiempo, la esencia

separada de la existencia, como si dijéramos el pez vivo y en seco, y el agua de los ríos como una ilusión de los peces.» (Mairena, t. I., pág. 170.)

¿Conciencia de visionario
que mira en el hondo acuario
peces vivos,
fugitivos,
que o se pueden pescar,
o esa maldita faena
de ir arrojando a la arena,
muertos, los peces del mar?

$A^Y + B_x^1 + B^2 + MFA = C$

VARIANTE:

¿Cuál es la verdad? ¿El río
que fluye y pasa
donde el barco y el barquero
son también ondas del agua?
¿O este soñar del marino
siempre con ribera y ancla?

VARIANTE:

$A^Y + B_x^1 + B_x^2 + MFA_x = C$

En esos dos fragmentos, Machado dice exactamente lo mismo; la variante sólo afecta a B^2 y a MFA. Obsérvese, sin embargo, que decir lo mismo líricamente, no allí repetirse; por tanto, encontramos un ejemplo de A^3.

Según la teoría de Machado, un poeta barroco resolvería la variante así: $B + B^1 + B_x^3 B_x^3 = PFB^1$.

El cambio de A por B es el que origina toda la alegoría del barroco, porque la poesía no está en función de la intuición creadora, sino de la situación verbal «racionalista» que, irremediablemente, conduce al *concepto:*

El imperioso brazo y dueño airado,
el que Pegaso fue, sufre paciente;
tiembla a la voz medroso, y obediente
sayal le viste el cuello, ya humillado. — *k*

El pecho anciano, de la edad surcado,
que amenazó desprecio al oro, siente,
humilde ya, que el cáñamo le afrenta,
humilde ya, le afrenta el tosco arado. — *t*

Cuando ardiente pasaba la carrera,
sólo su largo aliento le seguía,
ya flaco el brazo al suelo apenas clava.

¡A qué verdad temió su edad primera!
Llegó pues de su ser el postrer día:
que el cano tiempo, en fin, todo lo acaba. — *z*

En el soneto de Luis Carrillo de Sotomayor vemos que *k t z* sirven a una metáfora lógica. Su función equivale a las deducciones de un silogismo.

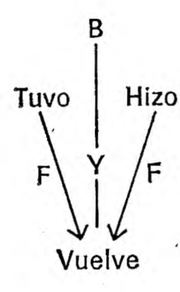
Veremos ahora la «situación verbal» en dos sonetos machadianos:

Tuvo *mi corazón, encrucijada,*
de cien caminos, todos pasajeros,
un gentío sin cita ni posada,
como en andén ruidoso de viajeros.

Hizo *a los cuatro vientos su jornada,*
disperso el corazón por cien senderos
de llana tierra o piedra aborrascada,
y a la suerte, en el mar, de cien veleros.

Hoy, enjambre que torna a su colmena
cuando el bando de cuervos enroquece
en busca de su peña denegrida,

vuelve *mi corazón a su faena,*
con néctares del campo que florece
y el luto de la tarde desabrida.



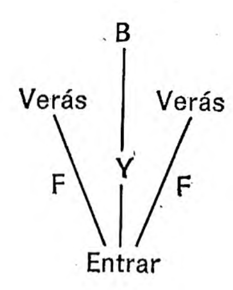
Verás *la maravilla del camino,*
camino de soñada Compostela
—¡oh monte lila y flavo!—, peregrino,
en un llano, entre chopos de candela.

Otoño con dos ríos ha dorado
el cerco del gigante centinela
de piedra y luz, prodigio torreado
que en el azul sin mancha se modela.

Verás *en la llanura una jauría*
de agudos galgos y un señor de caza
cabalgando a lejana serranía,

vano fantasma de una vieja raza.
Debes entrar *cuando en la tarde fría*

brille un balcón en la desierta plaza.



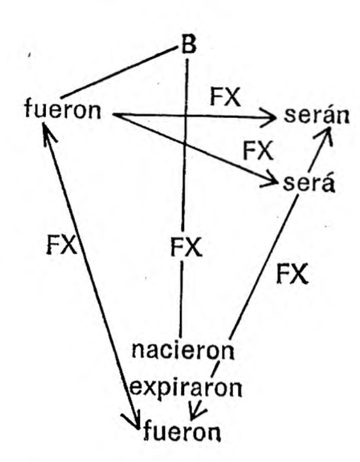
En cambio, en Calderón:

Estas que fueron *pompa y alegría*
despertando al albor de la mañana,
a la tarde serán *lástima vana*
durmiendo en brazos de la noche fría.

Este matiz que al cielo desafía,
iris listado de oro, nieve y grana,
será *escarmiento de la vida humana:*
¡tanto se emprende en término de un día!

A florecer las rosas madrugaron
y para envejecerse florecieron;
cuna y sepulcro en un botón hallaron.

Tales los hombres... su fortuna vieron:
en un día nacieron *y expiraron:*
que pasados los siglos, horas fueron.



Mientras B en Machado conduce a una constante, B en Calderón conduce a una variante. Lo sorprendente es que la constante cambia

poéticamente, en tanto la variante se fosiliza. La situación verbal no puede avanzar cuando se produce una variante de variante: siempre se dice lo mismo.

Hemos visto, parcialmente, que la poética de Machado contiene posibilidades hermenéuticas; pero la índole de este trabajo no me permite extenderme sobre ellas. Lo que más importa aquí es seguir el curso de sus especulaciones, encajar los fragmentos de Mairena y Abel Martín y extraer, si no un sistema, un orden que no se aprecia en su dispersa formulación.

La poesía es —decía Mairena— el diálogo del hombre con su tiempo. Eso es lo que el poeta pretende eternizar, sacándolo fuera del tiempo, labor difícil y que requiere mucho tiempo, casi todo el tiempo de que el poeta dispone. El poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos: entendámonos: de peces que pueden vivir después de pescados.

Ya en otra ocasión definíamos la poesía como diálogo del hombre con el tiempo, y llamábamos «poeta puro» a quien lograba vaciar el suyo para entendérselas a solas con él, o casi a solas; algo así como quien conversa con el zumbar de sus propios oídos, que es la más elemental materialización sonora del fluir temporal. Decíamos, en suma, cuánto es la poesía palabra en el tiempo, y cómo el deber de un maestro de Poética consiste en enseñar a sus alumnos a reforzar la temporalidad de su verso.

La poesía de Bécquer —sigue hablando Mairena a sus alumnos—, tan clara y transparente, donde todo parece escrito para ser entendido, tiene su encanto, sin embargo, al margen de la lógica. Es palabra en el tiempo, el tiempo psíquico irreversible, en el cual nada se infiere ni se deduce. En su discurso rige un principio de contradicción propiamente dicho: *sí, pero: volverán pero no volverán.* ¡Qué lejos

Machado no parece haber conocido el profundo ensayo que Heidegger dedicó a Hölderlin en 1931. Allí se refiere el filósofo alemán a la palabra-en-diálogo *(Gespraech)* o palabra dialogada; ensayo que fue traducido en 1944 por mi maestro Juan David García Bacca. Y en el que se lee: «Somos una palabra-en-diálogo desde el tiempo en que «hay Tiempo». Desde el punto en que surgió el Tiempo y se consiguió detenerlo, somos, desde entonces mismo, *históricos.* Y ambas cosas —ser una palabra-en-diálogo y ser históricos— son igualmente viejas, pertenencias una de la otra, una y la misma. (...) El fundamento de nuestra Realidad-de-verdad es la *palabra-en diálogo,* por ser éste el acontecimiento histórico por el que viene a ser la palabra. Mas la palabra *primogénita* es la poesía, por ser fundación del Ser.»

estamos, en el alma de Bécquer, de esa terrible máquina de silogismos que funciona bajo la espesa y enmarañada imaginería de aquellos ilustres barrocos de su tierra!

El pensamiento lógico, que se adueña de las ideas y capta lo esencial, es una actividad destemporalizadora. Pensar lógicamente es abolir el tiempo, suponer que no existe, crear un movimiento ajeno al cambio, discurrir entre razones inmutables. El principio de identidad —nada hay que no sea igual a sí mismo— nos permite anclar en el río de Heráclito, de ningún modo aprisionar su onda fugitiva. Pero al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada.

El intelecto no ha cantado jamás, no es su misión. Sirve, no obstante, a la poesía, señalándole el imperativo de su esencialidad. Porque tampoco hay poesía sin ideas, sin visiones de lo esencial. Pero las ideas del poeta no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir; son, pues, temporales, nunca elementos acrónicos existencialistas, en el cual el tiempo alcanza un valor absoluto. Inquietud, angustia, temores, resignación, esperanza, impaciencia que el poeta canta, son signos del tiempo, y al par, revelaciones del ser en la conciencia humana.

Todos hemos oído alguna vez que el poeta es quien suele ver más claro en lo futuro, *into the seed of time,* que dijo Shakespeare. Esto se afirma, generalmente, pensando en Goethe, cuya prognosis sobre lo humano y lo divino ya fatiga de puro certera. Pero no es el Goethe el único poeta; otros mayores que Goethe han sido, sobre todo, gran-

La poesía no debe racionalizarse, porque esto es lo mismo que destemporalizarla. La poesía no puede ser A = A. El principio de identidad del poeta nunca es igual a sí mismo.

Las «ideas» a que se refiere aquí Machado no deben suponer nada *ideológico.* Machado sigue aquí a Platón, quien en el *Fedón (78-d)* dice que las ideas son la *esencia* de las cosas.

Por el conocimiento poético, el hombre no se separa nunca del universo, de la naturaleza y de lo humano y más allá de él. La idea sinfrónica es también en Machado una impronta de su lírica:

Hoy es siempre todavía.

¡Oh Tiempo, oh Todavía

des videntes de lo pasado. En verdad, lo poético es ver, y como toda visión requiere distancia, sólo hemos de perdonar al poeta, atento a lo que viene y a lo que se va, que no vea casi nunca lo que pasa, las imágenes que azotan los ojos y que nosotros quisiéramos coger con las manos. Es el viento en los ojos de Homero, la mar multisonora en sus oídos, lo que nosotros llamamos actualidad.

Pensaba mi maestro que la poesía, aun la más amarga y negativa, era siempre un acto vidente, de afirmación de una realidad absoluta, porque el poeta cree siempre en lo que ve, cualesquiera que sean los ojos con que mire. El poeta y el hombre. Su experiencia vital —¿y qué otra experiencia puede tener el hombre?— le ha enseñado que no hay vivir sin ver, que sólo la visión es evidencia y que nadie duda de lo que ve, sino de lo que piensa. El poeta —añadía— logra escapar de la zona dialéctica del espíritu, irremediablemente escéptica, con la convicción de que ha estado pensando en la nada, entretenido con ese hueso que le dio a roer la divinidad para que pudiera pasar el rato y engañar su hambre metafísica. Para el poeta sólo hay *ver y cegar, un ver que se ve,* pura evidencia, que es el ser mismo, y un acto creador, necesariamente negativo, que es la misma nada.

preñado de inminencias!

El adjetivo y el nombre,
remansos del agua limpia,
son accidentes del verbo
en la gramática lírica
del Hoy que será Mañana,
del Ayer que es Todavía.

El poeta cree en lo que ve (y canta lo que ve): su propia realidad empírica; lo que piensa, y no ve, es creación de la nada: algo que nunca podrá ser poético.

El poeta tiene metafísica para andar por casa, quiero decir, el poema inevitable de sus creencias últimas: todo él de raíces y de asombros. El ser poético —*on poietikós*— no le plantea problema alguno; él se revela o se vela; pero allí donde aparece, es. La nada, en cambio, sí. ¿Qué es? ¿Quién la hizo? ¿Cómo se hizo? ¿Cuándo se hizo? ¿Para qué se hizo? Y todo un diluvio de preguntas que arrecia con los años y que se origina no sólo en el intelecto —el del poeta— sino también en su corazón. Porque la nada es, como se ha dicho, motivo de angustia. Pero para

La poesía lírica se engendra siempre en la zona central de nuestra *psique,* que es la del sentimiento: no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón en general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia valores universales o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, canta de falsete.

Una lírica intelectual me parece tan absurda como una geometría sentimental o un álgebra emotiva.

El encanto inefable de la poesía que es, como alguien certeramente ha señalado, un resultado de las palabras, se da por añadidura en premio a una expresión justa y directa de lo que se dice.

Le es dado al poeta su material, el lenguaje, como al escultor el mármol o el bronce. En él ha de ver, por de pronto, lo que aún no ha recibido forma, lo que va a ser, después de su labor, sustentáculo de un mundo ideal.

Pero mientras el artista de otras artes comienza venciendo resistencias de la materia bruta, el poeta lucha con una nueva clase de resistencias: las que ofrecen aquellos productos espirituales, las palabras, que constituyen su material. Las palabras, a diferencia de las piedras, o de las materias colorantes, o del aire en movimiento, son ya, por sí mismas, significaciones de lo humano, a las cuales ha de dar el poeta nueva significación. La palabra es, en parte, valor de cambio, el poeta, además y antes que otra cosa, causa admiración y extrañeza.

«La poesía es la descripción de las operaciones más profundas y secretas de la emoción humana. La poesía (lírica) es sentimiento, confesándose a sí mismo en los momentos de soledad, y personificándose en símbolos, que son las representaciones del sentimiento en la forma exacta con que existe en la mente del poeta.» (J. S. Mill. *Poetry and its Varieties).*

producto social, instrumento de objetividad (objetividad en este caso significa convención entre sujetos), y el poeta pretende hacer de ella medio expresivo de lo psíquico individual, objeto único, valor cualitativo. Entre la palabra usada por todos y la palabra lírica existe la diferencia que entre una moneda y una joya de! mismo metal. El poeta hace joyel de la moneda. ¿Cómo? La respuesta es difícil. El auríface puede deshacer la moneda y aun fundir el metal para darle después nueva forma, aunque no caprichosa y arbitraria. Pero al poeta no le es dado deshacer la moneda para labrar su joya. Su material de trabajo no es el elemento sensible en que el lenguaje se apoya (el sonido), sino aquellas significaciones de lo humano que la palabra, como tal, contiene. Trabaja el poeta con elementos ya estructurados por el espíritu, y aunque con ellos ha de realizar una nueva estructura, no puede desfigurarlos.

Curioso, y además muy revelador, es este encuentro de Machado con Saussure, que había escrito: «no es el sonido material (del significante), cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos.» *Cours de linguistique général.*

«Una nueva estructura» debe comprender una semasiología, que, por supuesto, no desfigura el *signifiant* (significante). Pero —como ha dicho también Heidegger— «de aquí que la Poesía no tome jamás la Palabra cual si fuera un material que está ahí de cuerpo presente para que se lo trabaje; es, por el contrario, la Poesía misma la que hace la Palabra esencial.» *Von Wesen des Grundes.*

La poética de Machado no ha tenido fortuna entre los maestros de la crítica. No es sistemática (tampoco extranjera), si bien algunos críticos hoy famosos han dicho menos que Machado sobre la poesía y su misterio.

Ni a Mairena ni a Abel Martín se les ha hecho el menor caso, precisamente cuando meditaban sobre lo que más sabían. No deja esto de ser arbitrario, ya que nadie, en España, ha estado más cerca que Machado de una poética trascendental, de una teleología poética. Y ésta es una consecuencia de su obra o su obra una consecuencia de su poética, no es tan fácil saberlo. Lo que sí está claro es que Mairena y Martín tienen mucho futuro como maestros de la

lírica: en cuanto se despeje el campo de la adorable xenofilia crítica y aun el exoterismo lingüístico.

Machado supo, además, desde siempre, que la poesía ni se interpreta ni se explica; apenas si se tantea. Y es que los poetas nacen con esa empecinada vocación de hacer inteligible lo inefable.

HUGO EMILIO PEDEMONTE

Gual Villalbí
GRANJA DE TORREHERMOSA
(Badajoz)

APROXIMACIONES A UNA ESTETICA DE ANTONIO MACHADO (LAS ANDALUCIAS)

La poesía de Antonio Machado ha sido interpretada desde muy diversos ángulos, pero pocos trabajos han abundado en el estudio de los elementos andaluces de su poesía. Creo que sería conveniente alumbrar un poco más este aspecto de su obra que me parece esencial si tratamos de aproximarnos a un conocimiento más completo de la misma. Como Blanco White —el bicentenario de su nacimiento en Sevilla se cumple también este mismo año—, Antonio Machado fue *siempre sevillano* (1). No sólo porque hay ciudades de las que por su ambiente, cultura, valor artístico e histórico es muy difícil dejar de ser —Sevilla es una de ellas—, sino porque su casta y esencia están acuñadas en Sevilla. Esto es lo que voy a señalar aquí, de modo factual, dejando para otro momento el análisis de los hechos.

1. LA ESENCIA DEL «YO»

Cuando Antonio Machado tenía ocho años la familia se trasplanta a Madrid. Las razones son prácticas y de sobra conocidas, pero conviene recordar que el arraigo sevillano de las dos ramas que convergen en Antonio ni era reciente ni se interrumpe con la marcha. Por línea paterna hay hombres sobresalientes en distintos planos que influyen en la generación que nos ocupa. Doña Cipriana Alvarez Durán, abuela de los Machado, de antigua familia sevillana, según Manuel (2) era sobrina de don Agustín Durán, primer colector del Romancero —«Yo aprendí a leer en el Romancero General que compiló mi buen tío», dice Antonio en el prólogo a *Campos de Castilla*—, académico de la Es-

(1) José María Blanco White: «Antología de obras en español». Edición, selección, prólogo y notas de Vicente Lloréns. Labor, S. A. Barcelona, 1971, p. 48.

(2) «Obras completas de Manuel y Antonio Machado». Madrid. Plenitud, 1947, pp. 283 y siguientes. En adelante: «OCMyAM»).

pañola y primer director de la Biblioteca Nacional, así como de don Luis María Durán, hombre de vida novelesca al que se debe la institución de las casetas de la Feria de Sevilla (3). Casó doña Cipriana con don Antonio Machado Núñez —«el médico del gabán blanco»—, que se licenció en medicina en París, fue ayudante del doctor Orfila —una calle sevillana lleva su nombre— y enseñó en las Universidades de Santiago y Sevilla. Por razones que merecen un estudio de su personalidad, dejó el ejercicio de la medicina y obtuvo una cátedra de Ciencias Naturales de la que fue expulsado al no aceptar, entre otros muchos profesores españoles, la imposición de ortodoxia que exigía el ministro Orovio (4). ¿Hacia qué lado mirarían los sevillanos de una Sevilla que aún no estaba en paz con Blanco White (la fecha de su muerte —1841— no está lejos de la del nacimiento de Machado Alvarez —1848—) al encontrarse por la calle con este hombre?

Antonio Machado Alvarez —nacido en Santiago de Compostela— casó con Ana Ruiz Hernández, hija de sevillano y murciana. Vivían los abuelos maternos del poeta en el barrio de Triana, calle Orilla del Río (hoy Betis), número 11. Don Rafael Ruiz no era confitero como cree Brotherston, sino patrón de barco según la partida de bautismo de su hija Ana (5). Tampoco es cierto que el nuevo matrimonio se intalase inmediatamente en el Palacio de las Dueñas. Durante algunos meses vivieron en la calle San Pedro Mártir, número 20, donde nació Manuel.

Los Ruiz siguen viviendo en Triana cuando los Machado se trasladan a Madrid. Esta es una de las muchísimas razones para que los vínculos con Sevilla no se rompan. ¿Por qué habría de esfumarse Sevilla de la vida de los Machado como si el paso por ella hubiese sido una casualidad? Por otro lado, teniendo en cuenta que la situación económica de la familia, una vez en Madrid, va decayendo, es lógico pensar que, por contraste, recordarían el pasado con más nostalgia. Y este pasado era también Sevilla. El tío Manuel (Ruiz Hernández) era capitán de Marina Mercante y vivió mucho tiempo en Vázquez de Leca, número 6 —y con él, al parecer, su madre—, pues cuando Manuel Machado estudia Filosofía y Letras en Sevilla se hospeda en su casa (6). A muchos les ha extrañado que después eligiese la profesión de bibliotecario. ¿Por qué olvidar el prestigio que ésta tendría para un descendiente de Alvarez Durán?

---

(3) «OCMyAM».

(4) José María Valverde: «Antonio Machado». Madrid, Siglo XXI, 1975, pp. 11 y ss.

(5) Juan Infante-Galán: «Hoy hace un siglo que nació Antonio Machado», en «ABC» de Sevilla, 26 de julio 1975.—Gordon Brotherston, en «Manuel Machado. A revaluation», Cambridge University Press, 1968, pág. 4, dice: «His mother, Ana Ruiz, was the daughter of a sweetseller in Triana», sin especificar de dónde ha tomado este dato.

(6) («OCMyAM»). Brotherston aclara: «Manuel Machado lived the greater part of ther years 1895, 1896 and 1897 in Triana, with his mother's parents...», p. 10.

El padre de los poetas sigue la línea de hombres excepcionales en la familia. A él se atribuye la fundación de los estudios de folklore en España. En 1879 reanudó los estudios sobre el tema —abandonados en 1872— para complacer a los redactores de *La Enciclopedia de Sevilla,* y con Rodríguez Marín, Sendras, Barbado y Laborda funda dentro de la revista una *Sección de Literatura Popular,* que se hizo famosa en toda Europa e indispensable para los estudios kolklóricos (7). En 1881 fundó la «Sociedad del Folklore Andaluz» y colaboró en uno de los tomos de la revista del mismo nombre (8). Su hijo Manuel menciona especialmente... «los once tomos de la admirable "Biblioteca de las Tradiciones Populares", cuya colección completa es punto menos que imposible encontrar en el mercado» (9). Publicó también una *Colección de Cantes Flamencos,* anotada y comentada por él, de la que parten los estudios sobre el tema. Su interés en las manifestaciones populares era muy amplio. Creía que el pueblo era la *humanidad niña* (10) y un trabajo suyo sobre el lenguaje infantil fue traducido al inglés, alemán, italiano, portugués y francés (11). Era anticlerical y no sólo él, sino hasta sus lectores fueron excomulgados (12). Fue sólo una excomunión provincial, pero no por ello menos impresionante y, es de suponer, escandalosa en la Sevilla de aquellos años. Ignoro si entre los motivos estaría un articulillo sobre «Nuestro sistema penitenciario según las coplas populares» en el que escribe: «¿Queréis saber, arrogantes hombres de derecho [él mismo era abogado] y de gobierno, lo que aprende el pueblo español en vuestras cárceles y presidios? El os lo contestará por nosotros:

En la Torre de Serranos
En la segunda escalera,
Hay un letrero que dice:
'Aquí la verdad se niega'» (13).

---

(7) Antonio Machado y Alvarez «Post-scriptum» a «Cantos Populares Españoles», recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín. Madrid, Atlas, 1951, vol. V, pp. 143-203.

(8) Manuel Machado: «Acotación preliminar» a «Cantes Flamencos» recogidos por Antonio Machado y Alvarez. Madrid, Espasa Calpe, S. A., Tercera edición, 1975, pp. 9-12.

(9) Además de la «Acotación preliminar» de Manuel Machado, véase también: «Antonio Machado y Alvarez, el primer flamencólogo», crítica de Félix Grande a «Colección de Cantes Flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Alvarez (Demófilo)». Ediciones Demófilo, S. A. Madrid, 1974, aparecida en «Triunfo», núm. 648, 1 de marzo de 1975.

(10) Antonio Machado y Alvarez: «Post-scriptum».

(11) A pesar de ello ni encontró ayuda, en España, para sus trabajos, ni su labor fue reconocida. El y Giner eran buenos amigos desde sus tiempos de estudiantes en el Madrid anterior a 1868. En 1885 la «Institución» le ofreció un cargo que no llegó a desempeñar, no se sabe por qué: una cátedra de folklore. Brotherston, pp. 8-9.

(12) Brotherston..., p. 7.

(13) Antonio Machado y Alvarez: «Nuestro sistema penitenciario según las coplas populares». «La Ilustración Universal de Madrid», 1889.

Su hijo mayor lo considera «una de las más altas mentalidades de la pasada centuria» (14). En su tiempo vislumbra lo que actualmente podríamos llamar «inconsciente» (15). Su vida fue breve. En 1892 marchó a Puerto Rico, como registrador de la Propiedad, para sacar a flote la economía de la familia. En diciembre del mismo año, su cuñado Manuel —capitán de barco en la línea de las Antillas— lo trae enfermo a Cádiz y de allí a Sevilla. Ana Ruiz viene desde Madrid, pero no pueden regresar juntos. Se hospedan con la familia de ella en la calle Pureza, número 5. El médico que atiende a Antonio Machado es otro de sus cuñados: Rafael, y es quien certifica su defunción el 4 de febrero de 1893 debida a esclerosis medular (16). Está enterrado en el cementerio de San Fernando, de Sevilla.

Antonio Machado Ruiz tenía veintidós años cuando muere su padre. Manuel, un año más. Ambos van a Sevilla con frecuencia y Antonio suele peregrinar al palacio donde nació. La última vez que visitan juntos la ciudad es en 1931, cuando el Ayuntamiento los nombra hijos adoptivos de la misma. En Colliure, José Machado encontró, en el bolsillo del gabán de su hermano, un papel con tres anotaciones trazadas a lápiz. Una de ellas es una sola línea

Estos días azules y este sol de la infancia (17).

Esta línea condensa el misterio humano en el que principio y fin se unen consumando una vida. El color azul y la luz de la infancia son sevillanos: el ser regresaba a su origen. Para mí este verso es una confesión del lugar en que se encuentran sus cimientos. Cuando Machado sale de Sevilla a los ocho años había pasado por todas las fases del desarrollo sicológico necesarias para que la esencia de su carácter estuviese formada. No de su personalidad. Por carácter entiendo, de acuerdo con la sicología dinámica, los rasgos y potencialidades adquiridos en los primeros años de la vida a través de identificaciones con el entorno y las personas. Los padres en primer término, ambos andaluces —a él no se le puede considerar «gallego» realmente—. La figura paterna es recurrente en su obra. Siempre es evocado vívidamente, en un «flash-back» que es la luz sevillana:

Ya casi tengo *un retrato*
de mi buen padre, en el tiempo,

---

(14) Manuel Machado: «Acotación preliminar»... Brotherston puntualiza: «... one of the most cultured and informed intellectuals of late nineteenth-century Spain», I.

(15) Antonio Machado y Alvarez: «Post-scriptum».

(16) Juan Infante-Galán. Véase nota (5).

(17) Antonio Machado: «Obras. Poesía y Prosa». Edición reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre Losada, S. A. Buenos Aires, 1964, p. 568. En adelante: «OPP».

pero el tiempo se lo va llevando.
....
Mi padre cazador —en la ribera
del Guadalquivir ¡en un día tan claro! (18).

El poema está fechado el 13 de marzo de 1916 —veintitrés años después de la muerte de su padre—. El poeta tiene cuarenta y un años; para haber fechado un poema en esas circunstancias —distancia del hecho de la muerte, edad madura del poeta— Machado tenía que sentir *muy cerca* lo que su padre representaba emocional e intelectualmente. Tanto en este poema como en el soneto publicado en *Alfar* —¡en 1925!— menciona el trabajo intelectual de su padre:

Mi padre, aún joven. Lee, escribe, hojea
sus libros y medita (19).

Obsérvese que en el primer poema Machado dice: *Ya casi tengo...* La forma de un poema nunca es casual. Ese *ya casi* pone a mi juicio de relieve el trabajo de la memoria para rescatar la figura que se va borrando a lo lejos en el tiempo. En cuanto a su madre, podemos afirmar que es la única figura femenina que permanece junto a él desde el principio al fin. Y era trianera —lo que equivale a dos veces sevillana.

Los maestros forman parte también de los factores que intervienen en la formación de un carácter. El primero que Machado tuvo era sevillano, don Antonio Sánchez, y está representado en su «Recuerdo infantil» (20). Hemos de añadir a las personas las primeras experiencias vitales, físicas o anímicas: la vida, la muerte, el amor. La muerte sobre todo, presente siempre —antes que la vida y el amor—, en el arte y el folklore andaluz, especialmente en el sevillano. La primera representación que los niños sevillanos tienen de la muerte es la de una imagen que ellos llaman «la canina»: un esqueleto humano, guadaña al hombro, que los Viernes Santos, sobre un gran *paso,* sentada ante la Cruz recorre en procesión las calles de la ciudad. Machado parece recogerlo en su «Cante Hondo»:

Y era la muerte, al hombro la cuchilla,
el paso largo, torva y esquelética.
Tal cuando yo era niño la soñaba (21).

---

(18) «OPP», p. 738. El subrayado es mío.

(19) «OPP», p. 289.

(20) «OPP», p. 58.

(21) «OPP», p. 67. Este poema es una proyección emocional, como veremos más adelante. El elemento que pone en marcha la proyección es, en este caso: «el plañir de una copla soñolienta / quebrada por los trémolos sombríos / de las músicas magas de mi tierra».

Forma parte también de los cimientos de un carácter el entorno de que éste se nutre: el mundo, la Naturaleza tal como es y también la ordenada por el hombre —los jardines, las ciudades—; la flora —macetas, patios— y, sobre todo, la luz, en este caso la luz de Sevilla que es, en mi opinión, la que ilumina la poesía no castellana de Machado. Sus poemas de tema castellano parecen escritos en blanco y negro. Los de tema o recuerdo andaluz, no (22). Sevilla es siempre luz para él.

Hacia los ocho años, Machado, como cualquier niño, habría pasado por las etapas que habitualmente se consideran necesarias en la adquisición del lenguaje. En ellas, el primer condicionante serían los sonidos; el segundo, el ajuste de la vocalización mediante el refuerzo del ambiente paterno; el tercero, la conducta imitativa en el nivel del lenguaje y, en último lugar, la capacidad asociativa. Con este desarrollo el mental correría parejo: incorporaría palabras peculiares al entorno y utilizaría términos y otros estímulos para expresar conceptos válidos en ese mismo entorno —símbolos e imágenes relevantes, por ejemplo— y, finalmente, desarrollaría la capacidad de abstraer y sintetizar a través de lo aprendido.

Todos estos elementos son un campo abonado dado al poeta por la circunstancia de su nacimiento y educación primera *en Sevilla.* De él va a alimentarse su producción posterior y madura y de él surgirán, como veremos, algunas de sus características. Tales son el empleo de una serie de términos, imágenes y símbolos; el contenido sentencioso de su poesía y lo que yo llamaría su capacidad de síntesis lírica peculiar de lo andaluz. Pascual Pla y Beltrán, que visitó a Machado en Rocafort en 1937, dice que hablaba con «su ligero acento andaluz, con su dura timbrada voz agradable» (23). Lo que Machado adquiere a partir de su infancia sevillana se incorpora a su personalidad a través de otras experiencias que enriquecen o modifican las anteriores, pero no las suprimen porque, además, el contacto con Sevilla no se rompe y, sobre todo, doña Ana Ruiz está siempre al lado del poeta. Podríamos afirmar es siempre sevillano —aunque sea universal—, primero por nacimiento, después por cultura —es indudable que profundizó en el

---

(22) Cuando se habla de una escuela poética sevillana, en la que no creo, se le atribuye, como característica, el «uso» especial del color. Esa característica sería, en todo caso, la luz. Pero no porque los poetas la «usen», sino porque está allí, en el ambiente en que han nacido y vivido. Luz que no puede estar en los versos de Rosalía de Castro, por hermosos que sean. Sí en Lorca o en Juan Ramón. Esto no es un juicio valorativo de poetas ni regiones, sino un hecho «meteorológico». Los malvas de Juan Ramón, por retóricos que puedan parecer a veces, son los colores de los crepúsculos de Moguer.

(23) Pascual Pla y Beltrán: «Mi entrevista con Antonio Machado». «Antonio Machado». Ed. de Ricardo Gullón y Allen W. Philips. Madrid, Taurus, 1973, p. 43.

folklore de la que siempre llamó *la tierra mía*—, y finalmente por nostalgia.

Un soneto fechado en Rocafort en 1938 inicia la intensidad con que el poeta *regresa* a sus orígenes:

Otra vez el ayer. Tras la persiana,
música y sol; en el jardín cercano,
la fruta de oro; al levantar la mano,
el puro azul dormido en la fontana.

Mi Sevilla infantil ¡tan sevillana!
¡Cuál muerde el tiempo tu memoria en vano!
¿Tan nuestra? Aviva tu recuerdo, hermano.
No sabemos de quién va a ser mañana (24).

2. ALGUNOS ELEMENTOS DEL ENTORNO SEVILLANO EN LA POESIA DE ANTONIO MACHADO

Diseminados por su obra encontramos vocablos que pertenecen al habla de Andalucía, entendida ésta en su sentido cultural y no en el geopolítico exclusivamente. Dice *pena*, como en la *petenera* andaluza recogida por su padre y glosada por él:

La pena y la que no es pena
todo es pena para mí;
ayer penaba por verte,
hoy peno porque te vi (25).

Prefiere decir *alcancía* —del árabe *Kanzîya*, que significa *tesoro* en vez de *hucha*. Se hacían y se hacen en la alfarerías de Triana, herederas de los árabes:

Corazón ayer sonoro,
¿ya no suena
tu monedilla de oro?
Tu alcancía,
antes que el tiempo la rompa
¿se irá quedando vacía?
Confiemos
en que no será verdad
nada de lo que sabemos (26).

---

(24) «OPP», p. 651.
(25) «OPP», p. 540. Véase también «Colección...», p. 175, 16.
(26) «OPP», p. 204.

Sabido es que hay que romper las alcancías para sacar de ellas el «tesoro» escondido. Por tanto, la alcancía tendría aquí un valor simbólico más que metafórico. En cuanto a los tres últimos versos, estructuralmente corresponden a la llamada *soleariya,* como la que dio origen a *La Lola se va a los puertos,* recogida por Machado Alvarez:

La Lola,
La Lola se va a los puertos,
la isla se quea sola (27).

Hemos encontrado también la palabra *patinillo,* completamente lexicalizada en Andalucía. Se llamaban así unos patios pequeños, interiores, al que daban algunas ventanas de la casa y el lavadero. Son incontables las veces que usa *alcor* en vez de collado; *emprestado* (28); *cañas* —vaso cilíndrico alto y estrecho, que se usa sólo en Andalucía— en vez de copas (29); la exclamación imprecatoria *malhaya* (30); los clásicos diminutivos andaluces *enjauladitas, mocito;* la reja:

Y en esa calle larga
con reja, reja y reja
cien veces platicando
con cien galales, ella (31).

Machado y Mairena cuentan un hecho —el mismo— importantísimo en sus vidas. En él es doña Ana Ruiz la que emplea la palabra *pero* para designar una variedad de la manzana. La historia a que me refiero es la titulada «Mi caña dulce». Conviene reproducirla:

«No recuerdo bien en qué época del año se acostumbra en Sevilla comprar a los niños cañas de azúcar, cañas dulces, que dicen mis paisanos. Mas sí recuerdo que siendo yo niño, a mis seis o siete años, estábame una mañana de sol sentado, en compañía de mi abuela, en un banco de la plaza de la Magdalena, y que tenía una caña dulce en la mano. No lejos de nosotros pasaba otro niño con su madre. Llevaba también una caña de azúcar. Yo pensaba: 'la mía es mucho mayor'. Recuerdo cuán seguro estaba yo de esto. Sin embargo, pregunté a mi abuela: '¿No es verdad que mi caña es mayor que la de ese niño?'. Yo no dudaba de una contestación afirmativa. Pero mi abuela no tardó en responder, con un acento de verdad y cariño que no olvidaré nunca: 'Al contrario, hijo mío: la de ese niño es mucho mayor que la tuya'. Parece im-

(27) «Colección...», p. 91, 7.
(28) «OPP», p. 729.
(29) «OPP», p. 730.
(30) «OPP», p. 94.
(31) «OPP», p. 338.

posible que este trivial suceso haya tenido tanta influencia en mi vida. Todo lo que soy —bueno o malo—, cuanto hay en mí de reflexión y de fracaso, lo debo al recuerdo de mi caña dulce.

Escrita esta nota pregunto a mi madre por la época en que los niños de Sevilla chupan la caña de azúcar. 'Es en Pascua' —me dijo—, en la época de las batatas y los peros (32).

Actualmente *pero* no se oye en el habla de la ciudad, sino en la del pueblo. Aparece también en la canción popular andaluza:

A Ronda se va por peros
A Argonales por manzanas
A las Indias por dinero
y a la sierra por serranas (33).

La flora de Andalucía, los objetos de uso propios de aquella tierra y muchas de sus formas de vida tienen también un lugar en su obra: limoneros —especialmente el limón verde, de simbolismo amoroso en el folklore andaluz—, huertos, guitarras, velones, jazmines, macetas —relacionadas con su madre—, callejas, fuentes, aguas —que no siempre son abstractas en su poesía. En Andalucía el agua es un elemento decorativo, no ya de las ciudades, sino de la casa misma, de origen oriental. Las aguas castellanas de Machado son concretas: *El Duero cruza el corazón de roble de Iberia y de Castilla* (34). De otro modo Castilla, si bien amada, aparece siempre en su sequedad:

¡Cuántas veces me borraste,
tierra de ceniza,
estos limonares verdes
con sombras de tus encinas! (35).

Las aguas andaluzas de la poesía machadiana son incontables y refrescan su a veces triste meditación, desde las aguas pequeñas de los vasos:

Bueno es saber que los vasos
nos sirven para beber;
lo malo es que no sabemos
para qué sirve la sed (36),

(32) «OPP», p. 720, y «Para una biografía de Juan de Mairena», p. 507.
(33) «Cantos Populares Españoles...», copla 7968, vol. IV, p. 466.
(34) «OPP», p. 127.
(35) «OPP», p. 244.
(36) «OPP», p. 206.

a las misteriosas de la rima XIX:

¿Eres la sed o el agua en mi camino? (37).

El mar es en Machado un símbolo tradicional de origen y fin en las mutaciones del eterno retorno. Por esto es significativo que, después de la muerte de Leonor, interrogue:

Morir... ¿Caer como gota
de mar en el mar inmenso? (38),

o exclame:

Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar (39).

Pero si estas aguas, en el nivel simbólico, son comunes a místicos y poetas, encontramos en su obra los mares andaluces:

Antes que salga la luna
a la vera de la mar,
dos palabritas a solas
contigo tengo que hablar (40).

Y hasta —¿por qué no?— las humildes aguas de los charcos:

Pero yo he visto beber
hasta en los charcos del suelo:
caprichos tiene la sed (41).

La sed y el agua son símbolos característicos del folklore andaluz. Menciono como ejemplos, dos entre muchísimos, una *soledad* recogida por Machado Alvarez y otra por Rodríguez Marín:

Permita Dios que te veas
sacando agüita e un poso
y con er cubo no pueas (42).

En la Macarenita
Me dieron agua
Más fria que la niebe
En una taya (43).

(37) «OPP», pp. 76-77.
(38) «OPP», p. 207.
(39) «OPP», p. 176.
(40) «OPP», p. 239.
(41) «OPP», p. 256.
(42) «Colección...», pp. 62, 239.
(43) «Cantos Populares Españoles...», 7860-IV-451. Talla o Alcarraza: vasija de barro poroso que sirve para refrescar el agua en pequeñas cantidades. Tenían forma de ánforas y eran poco mayor que un vaso. En Andalucía, al menos en Sevilla, era frecuente encontrar, en las calles, «kioskos» en los que se vendía el agua de esta manera. La Coca-Cola y las cafeterías han arrumbado aquella sana y humilde manera de apagar la sed.

La Andalucía profunda y esencial de Antonio Machado se encuentra en los elementos folklóricos de su poesía, en sus meditaciones sobre el tema —o en las de sus poetas apócrifos—, y en sus proyecciones emocionales en relación con lo que para él simboliza Andalucía.

Dejemos a un lado lo obvio: las distinciones entre el *señorito* y el *pueblo* tal como aparecen en su poesía. Recordemos que Mairena dice que la patria

> ... es en España, un sentimiento sencillamente popular, del cual suelen jactarse los señoritos. En los trances más duros, los señoritos la invocan y la venden, el pueblo la compra con su sangre y no la mienta siquiera (44).

Creía, además, que el hombre no lleva en sí *valor más alto que el de ser hombre* (45) y el predominio de una clase sobre otra era una cosa frívola y sin fundamento moral. Para él no existía mayor honor que el estar al lado del pueblo:

> Escribir para el pueblo —decía mi maestro— ¡qué más quisiera yo! Deseoso de escribir para el pueblo, aprendí de él cuanto pude, mucho menos, claro está, de lo que él sabe. Escribir para el pueblo es escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla, tres cosas inagotables que no acabaremos nunca de conocer. / ... / ... yo no he pasado de folklorista, aprendiz, a mi modo, de saber popular. Siempre que advirtáis un tono seguro en mis palabras pensad que os estoy enseñando algo que creo haber aprendido del pueblo (46).

Abel Martín, como Machado y Mairena, había nacido en Sevilla.

La palabra «folklore» es un término acuñado en Inglaterra en 1846 y se extiende por Europa coincidiendo con una de las consecuencias más importantes del Romanticismo: el renacimiento de las culturas populares como una manifestación regional de los sentimientos nacionalistas. En España este renacimiento se manifiesta con singular pujanza no sólo porque las lenguas vernáculas habían sido barridas por el castellano, sino también como reacción a la invasión napoleónica y como búsqueda de la propia esencia amenazada por las crisis del XIX. No es raro que en tiempos cataclísmicos cada región regrese a sus fuentes primordiales para encontrar en ellas el eje diamantino

---

(44) «OPP», p. 535.
(45) «OPP», p. 528.
(46) «OPP», p. 528.

de que habla Ganivet. No es otra la fuerza que impulsa a los escritores del 98 a buscar en Castilla —que hizo a España, dice Machado—, su *intrahistoria*.

En el caso de Andalucía sus folkloristas no encontraron los obstáculos que surgieron en el caso de Galicia o Cataluña. Mairena, que no era regionalista, decía que *en nuestra tierra todo lo que no es folklore es pedantería* (47). Afirmaba que

> ... del folklore andaluz se deduce un escepticismo extremado, de radio metafísico, que no ha de encontrar fácilmente el suelo firme para una filosofía constructiva /.../ nuestro punto de arranque, si alguna vez nos decidimos a filosofar, está en el folklore metafísico de nuestra tierra, especialmente el de la región castellana y andaluza (48).

Creo que ésta es la labor de Machado en gran parte de su obra. En 1903 publica sus *Soledades*. En 1907, *Soledades, Galerías y otros poemas*. No se ha prestado atención al hecho de que entre los cantares andaluces uno de los más importantes es la *soleá*, llamado así por una mujer. Su forma es la copla común de cuatro versos romanceados, temas tristes compuestos por los mismos cantaores y música levemente melancólica. Hay soleares de tres versos que en Osuna se llaman tercetas, corresponden a las tríadas gallegas y tienen relación con el *stornello* italiano y el ternario céltico (49). Son eminentemente líricas y su elemento más característico correspondería a lo que Claudio Guillén llama *estilística del silencio* (50): dicen más con lo que callan que con lo que muestran:

Ayí no hay naíta que be;
Porque un barquito que había
Tendió la bela y se fue (51).

Pajarito de la niebe
Dime, ¿dónde tiene'r nío?
Lo tengo en un pino berde
En una rama escondío (52).

No todas las estrofas de tres o cuatro versos son soleares: deben contener un pensamiento completo, sin que nada sobre o falte en la estructura, y un altísimo grado de condensación emocional. Hay en

---

(47) «OPP», p. 421.
(48) «OPP», p. 426.
(49) «Colección...», pp. 25, 4.
(50) Claudio Guillén: «Estilística del silencio» (en torno a un poema de Antonio Machado). «Revista Hispánica Moderna», New York, 1957, XXIII, pp. 260-270. Recogido también en «Antonio Machado» (Gullón-Philips), pp. 445-490.
(51) «Colección...», pp. 25, 4.
(52) «Cantos Populares Españoles...», 1814-II-148.

ellas y, en general, en todo el cante de Andalucía, temas recurrentes o *tópicos.* Entre ellos mencionaremos algunos:

a) *Ayer soñé...*

POPULAR

Anoche tube un ensueño;
Soñé que contigo hablaba:
Soñaba er siego que bía
Y era que lo deseaba (53).

MACHADO

Ayer soñé que veía
a Dios y que a Dios hablaba;
y soñé que Dios me oía...
Después soñé que soñaba (54).

b) *Tres cositas*

Tres cosas tiene Granada
Que no las tiene Madrid:
El Zacatín y la Alhambra
y la puente del Genil (55).

Cuatro cosas tiene el hombre
que no sirven en la mar;
ancla, gobernalle y remo
y miedo de naufragar (56).

Esta soleá, sin embargo, por su tema está relacionada con la siguiente:

El que no sepa rezar
Que vaya por esos mares
Y verá que pronto aprende
Sin enseñárselo nadie (57).

c) *El azogue* —y el espejo—, como símbolo del amor, el tiempo y la muerte:

Maresita mía,
Yo no sé por dónde
Al espejito donde me miraba
se le fue el asogue (58).

Al espejo del fondo de mi casa
una mano fatal
va rayando el azogue, y todo pasa
por él como la luz por el cris-
[*tal* (59).

Machado ha elegido, en este caso, una estrofa culta, pero creo que esto no invalida el hecho de haber estudiado la esencia del folklore de Andalucía. El contenido simbólico es el mismo y lo encontramos también en el refranero sefardí y en las endechas judeo-españolas:

---

(53) «Cantos Populares Españoles...», 1718-II-132.
(54) «OPP», p. 201.
(55) «Cantos Populares Españoles...», 7980-IV-468.
(56) «OPP», p. 208.
(57) «Cantos Populares Españoles...», 7562-IV-385.
(58) «Colección...», pp. 127, 90.
(59) «OPP», p. 201.

Esa es una bien casada
si bien la oysteis nombrar,
que se le ha quebrado el espejo
en quien se solía mirar (60).

Podríamos señalar también el tópico de *La mano en el fuego, El hombre para ser hombre*... etc. Prefiero dejar esos tres como muestra y mencionar, sin embargo, algunas estructuras que me han llamado la atención.

En la obra de Machado las soleares aparecen con frecuencia incrustadas en poemas mayores. Pueden reconocerse porque son aislables de la totalidad del poema, tienen vida y sentido en sí mismas y el oído del lector puede percibir su musicalidad. Tal es el caso —por citar un ejemplo—, de:

¡Y la niña que yo quiero
ay, preferirá casarse
con un mocito barbero! (61),

del poema que en *Campos de Castilla* se titula «El tren» y en las *Obras completas* aparece con el significativo de «Soledades» (62). Me ha parecido observar también que el famoso poema:

Hay un español que quiere
vivir y a vivir empieza
entre una España que muere
y otra España que bosteza.
Españolito que vienes
al mundo, te guarde Dios.
Una de las dos Españas
ha de helarte el corazón (63)

corresponde a la estructura del *martinete.* Este canto sería lo que en las baladas inglesas se llama *Work-song* (64). Pero mientras éstas suelen tener un sentido femenino, el martinete es canción de hombres

---

(60) Manuel Alvar: «Endechas judeo-españolas». Instituto Arias Montano. Madrid, 1969, pp. 167 y ss.

(61) «OPP», p. 143. Este es también el caso de la soleá: «En el corazón tenía / la espina de una pasión; / logré arrancármela un día: / ya no siento el corazón» («OPP»). Sobre el tema véanse los estudios de José Luis Cano: «La espina arrancada». «Clavileño», Madrid. 1954. V. 29, pp. 49-50. Rafael Lapesa: «Bécquer, Rosalía y Machado», «Insula», Madrid, 1954, 100-101.

(62) «OPP», p. 743.

(63) «OPP», p. 208.

(64) Alexander H. Krappe: «The Science of Folklore». Norton & Company, Inc. New York, 1964, pp. 165 y ss.

en Andalucía. Los temas suelen ser carcelarios y el acompañamiento —el golpe del martillo sobre un yunque— refuerza la gravedad de los temas. Es un cante misterioso: parece que los cantaores gitanos no lo dicen con facilidad:

Esde er cayejón d'Edguía
A la carse aonde yo estaba
Oía los quejiítos
Que mi Perico me daba.
Periquito, Periquito,
¿Quién t'ha jecho tanto má?:
Los hijitos e la marquesa
Me tiraron a matá (65).

Esta es una simple suposición, puesto que el martinete es un cante cuya esencia consiste más en el tema que en la estructura, y ésta varía de cantaor a cantaor. Lo que parece indudable es que Machado utiliza formas y temas del folklore andaluz, en forma culta, sin quitarles su esencia y universalidad. Lo cual es congruente con una de sus más rotundas afirmaciones: *O escribimos sin olvidar al pueblo o sólo escribimos tonterías* (66).

Dejo para otro momento el estudio de la *saeta,* pero debo mencionar, aunque de paso, la *petenera,* de la que toma el motivo —o tópico— de *la perdición,* que es el clásico de la petenera popular:

Quien te puso Petenera
No te supo poner nombre,
Que debió de haberte puesto
¡Niña de mi corazón!
Que debió de haberte puesto
La perdición de los hombres (67).

Machado desarrolla el tema en una soleá que, glosada después por él, constituye una filosofía del amor:

Gracias, Petenera mía:
en tus ojos me he perdido;
era lo que yo quería (68).

---

(65) «Colección...», p. 150, 3.
(66) «OPP», p. 662.
(67) «Colección...», 171, 1.
(68) «OPP», p. 295.

4. LA PROYECCION EMOCIONAL

Completaremos este panorama de las Andalucías de Antonio Machado con dos poemas que considero fundamentales, aunque el primero de ellos no sea uno de los mejores del poeta: «A un naranjo y a un limonero, vistos en una tienda de plantas y flores».

Naranjo en maceta ¡qué triste es tu suerte!
Medrosas tiritan tus hojas menguadas.
Naranjo en la corte ¡qué pena da verte
con tus naranjitas secas y arrugadas!

Pobre limonero de fruto amarillo
cual pomo pulido de pálida cera,
¡qué pena mirarte, mísero arbolillo,
criado en mezquino tonel de madera!

De los claros bosques de mi Andalucía
¿quién os trajo a esta castellana tierra
que barren los vientos de la adusta sierra,
hijos de los campos de la tierra mía?

Gloria de los huertos, árbol limonero
que enciendes los frutos de pálido oro
y alumbras del negro cipresal austero
las quietas plegarias erguidas en coro;
y fresco naranjo del patio querido,
del campo risueño y el huerto soñado,
siempre en mi recuerdo maduro o florido
de frondas y aromas y frutos cargado! (69).

La proyección queda establecida al concluir el poeta que los arbolillos están *desarraigados* de su medio natural y atribuirles a las hojas el sentimiento que produce el miedo. Funciona la proyección en tres direcciones:

A) Compasión: ...*¡qué pena da verte...!*
B) Indignación: ...*¿quién os trajo?*
C) Se abre una puerta sobre Andalucía: *De los claros bosques...*

Los tres niveles en que he desdoblado la proyección son altamente emocionales. Los versos 9-12 actúan como un gozne sobre el que gira el poema y nos lanzan a una luz imprevista: la de los *claros bosque* de *Andalucía*. Tres palabras que parecen despedir luz. La rima en esta estrofa cambia: deja de ser cruzada y, cosa rara en Machado,

(69) «OPP», p. 97.

agrupa una tropa de fonemas consománticos vibrantes —tierra, *barren, sierra*—, que parecen arrastrar la indignación del poeta. En los últimos ocho versos se vuelve a la rima del principio y el poeta queda solo con su evocación. Pero queda claro que el naranjo *del patio querido* estableció en él, en esos ocho primeros años de su vida, el concepto naranjo, y cualquier otro, visto no importa dónde, le remitirá siempre a ese naranjo ideal de su infancia.

El segundo poema a que me refería es el soneto IV de los publicados en *Alfar* en 1925:

Esta luz de Sevilla... Es el palacio
donde nací, con su rumor de fuente.
Mi padre, en su despacho. —La alta frente,
la breve mosca y el bigote lacio—.

Mi padre, aún joven. Lee, escribe, hojea
sus libros y medita. Se levanta;
va hacia la puerta del jardín. Pasea.
A veces habla solo, a veces canta.

Sus grandes ojos de mirar inquieto
ahora vagar parecen, sin objeto
donde puedan posar, en el vacío.

Ya escapan de su ayer a su mañana;
ya miran en el tiempo, ¡padre mío!,
piadosamente mi cabeza cana (70).

Antonio Machado trabajaba en Madrid en la mesa que fue de su padre (71). Las cosas, a veces, emanan el mensaje de los que las poseyeron. Antonio Machado Alvarez usó mucho su mesa de trabajo. Debió de dejar en ella manchas de tinta, raspaduras, arañazos de plumas y papeles. Todos serían familiares para Antonio Machado Ruiz. ¿Qué significó esa mesa para él? ¿Tal vez el de un eslabón entre el pasado —ya inmóvil— y el tiempo fluyente? El ámbito de un poema es el de la emoción transmitida a través del sonido. En este soneto la realidad sensorial inmediata es impalpable: la luz. Lo demás —descripción del padre en el silencio de esa luz que fue; ruptura del tiempo convencional para irse al otro lado del cristal y ver allí como real lo que sólo fue posible— queda dentro de una experiencia abisal, entendiendo por ello el fondo más inescrutable del hombre Antonio Machado Ruiz. Los ojos del padre, en un pasado que supone un futuro

(70) «OPP», p. 289.

(71) José María Valverde... «En este piso [General Arrando, 4], desde julio de 1917, tiene el poeta un cuarto propio, con la mesa de trabajo de su padre, hasta noviembre de 1936, momento en que todo el grupo familiar es evacuado a Valencia» (p. 145).

imposible, miran la cabeza del hijo, más viejo bajo esa mirada de los ojos paternales que lo miran. Hijo mayor que el padre. Sentimiento paternal del hijo hacia un padre más joven que él. Actitud profundamente religiosa en el mirar *piadosamente* con que el hombre salvado de la erosión del tiempo —por haber sido víctima de la muerte—, contempla al niño-viejo.

CONCLUSIONES

He querido sugerir unas líneas andaluzas que nos sirvan para aproximarnos a la estética de Antonio Machado. En mi opinión Machado llega a Castilla cuando la esencia de su «yo» está formada con cimientos sevillanos. Castilla es algo que viene después y es a través del amor como mejor la reconoce e interpreta. Pero Andalucía es la *orilla vieja* (72) a la que siempre regresará.

La presencia de Andalucía, de Sevilla concretamente, se manifiesta en su poesía en distintos niveles. En primer lugar el de sus recuerdos. Este nivel funciona siempre en su conciencia. Situaría aquí su Sevilla infantil rememorada y las acumuladas a través de sus distintos regresos a la ciudad: en cada uno la miraría con diferentes ojos y bajo distintas emociones. También la que Ana Ruiz mantiene encendida en ella misma y, cómo no, la que al poeta le viene dada por sus estudios del folklore andaluz que, como de pasada hemos visto, no es parvo ni superficial.

En el segundo nivel —el inconsciente—, Andalucía funciona como la magdalena de Proust o como una correspondencia si queremos dejarlo entre poetas. En «Cante hondo» y en muchos de los poemas que no hemos citado hay siempre un elemento exterior que pone en movimiento el mecanismo proyectivo de sus emociones. En este nivel inconsciente se encuentran también los elementos que han contribuido a la formación de su carácter, como vimos al principio.

Estos dos niveles son los ángulos de un triángulo en cuyo vértice está la figura de su padre, Antonio Machado Alvarez. Sin un conocimiento profundo de estos tres puntos en relación con el poeta, nos faltará mucho para completar una estética de su obra.

La fuerza con que Sevilla está en su entorno la ejemplifica un hecho que no por conocido quiero omitir. El 27 de enero de 1939 el poeta ha

(72) «OPP», p. 179.

pasado la frontera franco-española. Llueve a mares. Con Antonio Machado van otros intelectuales, su familia y, naturalmente, doña Ana Ruiz. Tiene ochenta y ocho años. Lleva el pelo chorreando. La carretera de la estación de Collioure está intransitable y alguien la lleva en brazos. La viejecita iba preguntando: *¿Llegaremos pronto a Sevilla?*

JULIA UCEDA

Saint Annes, Kells Road
Ardée Co. Louth
IRLANDA

ANTONIO MACHADO O LA POETICA DE LA «OTREDAD»

De traje oscuro, zapatos negros, desaliñado y mal vestido, Antonio Machado (de mote «manchado») dialoga con otros «yo»: «tú» deslindado de quien lo crea. Trasvasa la identidad hacia la alteridad: Abel Martín, Juan de Mairena, Jorge Meneses, José María Torres, Pedro de Zúñiga, estableciendo circuitos lírico-dramáticos que crean, en su desdoblamiento, una circularidad recurrente; un doblaje teatral. Antonio Machado es el poeta coetáneo de Abel Martín, y éste, el maestro de Juan de Mairena: el creador de Jorge Meneses. Homónimos refieren a heterónimos; éstos, a *alter egos,* que se conciben como existencias mentales. El espacio textual se define por su carácter dramático y circular. En él se glorifica el poeta como yo-múltiple, estableciendo un juego de significantes y referentes: una retórica de máscaras.

La tradición simbolista —antirromántica— de Mallarmé a Valéry, elude el yo-poético como expresión de la subjetividad dolorida. Mallarmé se declara impersonal; se borra a sí mismo en el texto y deja que el discurso se componga independientemente. La distinción de estos módulos poéticos (subjetividad-objetividad) quedan ya definidos por los tratadistas atenienses: Platón y Aristóteles *(República,* 392*d*-394*d; Poética,* 1.448*a).* El poeta, o bien «imita a otros» y adopta otra personalidad o habla a través de su propia persona y con su propia voz (1). Expone Petrarca sus experiencias amorosas en el *Canzoniere,* formulando conceptos producidos por su mente. Se presenta a sí mismo de acuerdo con su modelo: *Las confesiones* de San Agustín (2).

La vida es representación para Lope de Vega. Nace con él la concepción dramática del yo-lírico personificándose en otros. A través de varias personas (Gazul, Zaide, Belardo, Fabio, Tomé de Burguillos) se

(1) Claudio Guillén. «Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History» (Princeton University Press, 1971), p. 241.

(2) John Freccero, «The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics», Diacritics, vol. 5 (Spring, 1975), 34

presenta en múltiples voces que se dirigen al lector-espectador: al tú-oyente. Pero es, sobre todo, el poeta postromántico el que tiende a transcender su propia voz. A pastores, jinetes en camello, hombres educados, confía W. B. Yeats sus emociones. Se identifica con la muchedumbre y con el solitario. «I am crow, I am a lonely man, I am nothing» escribe en *Essays and Introduction* (New York, 1961, p. 522). Y al igual que Whitman *(Leaves of Grass,* 1855-1892), Robert Browning *(Men and Women,* 1855; *Dramatis Personae,* 1864), y Pound *(Cantos,* 1919-1968), a través de la máscara concibe Yeats su encarnación: de hombre solitario en muchedumbre; de la negativa identidad a la multiplicación o universalidad del ser. Transforma el discurso poético en código de máscaras; en ritual monólogo (3).

Pero el «caso» Pessoa es paradójico y sumamente equívoco: único en las letras occidentales (4). A través de sus *pessoas,* antitéticas y a la vez complementarias (Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Ricardo Reis, Fernando Pessoa), nos obliga a recorrer un camino hacia un centro mágico, disgregado y misterioso: Pessoa o la mitificación de toda representación poética enmascarada (5).

Pessoa literaturiza su existencia. No cree o duda de la realidad circundante. Forma reflejos múltiples de un yo que siempre es otro. «Não sou nada» expresa (al igual que Yeats) el heterónimo Alvaro de Campos en su poema «Tabacaria» (6), «Falar», escribe Pessoa en sus *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias* (Lisboa, 1972, p. 42), «é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos. E esse modo imoral e hipócrita de falar a que se chama escrever, mais completamente nos vela aos outros e àquela espécie de outros a que a nossa inconsciência chama nós-próprios. Por isso, se escrever, no sentido de escrever para dizer qualquer cousa, é acto que tem um cunho de mentira e de vício, criticar as cousas escritas não deixa de ter un correspondente aspecto de curiosidade mórbida ou de futilidade perversa».

La representación poética al encarnarse en otros se transciende como mito y se constituye en ficción. Ejemplariza la tensión dual entre objeto y sujeto; creador y lo creado; sustancia y existencia; atemporalidad y tiempo. Se presenta la inspiración no cómo mímesis expresiva de valores humanos o experiencias *(erlebnis),* sino como el drama de la mente humana en su traumática tensión entre realidad poética y ver-

(3) Michael Hamburger, «The Truth of Poetry. Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960s.» (New York, 1970), pp. 74-75.

(4) Véase Roman Jakobson en colaboración con Luciana Stegagno Picchio, «Los oxímoros dialécticos de Fernando Pessoa», «Plural», núm. 7 (abril 1972), 5.

(5) Leyla Perrone Moisés. «Pessoa Personne?», «Tel Quel», núm. 60 (1974), 86-103.

(6) Véase Marcia Smilack, «Opposition and Interchange: Resolution through Persona in Fernando Pessoa's 'Tabacaria'», «Luzo-Brazilian Review», X (1973), 113-119.

bal enmascaración. Esta implica un cambio de sujeto; una reencarnación de distintos seres a través de cuyas bocas se formula el discurso poético. La superposición de ambos, o el conflicto entre lo sentido y lo escrito, adquiere, al transponerlo en otros, un carácter dramático y a la vez metafórico. Representa la densa dualidad de toda génesis verbal: el dinámico proceso que va de la palabra pensada a la escrita; borrada ésta, tachada, reencarnada, reescrita.

La glosa que sigue no pretende, al menos de modo directo, descubrir (y describir) el personaje Antonio Machado en sus lecturas filosóficas o en sus máscaras. Otros ya lo han hecho (7). La pretensión es hoy más modesta, y, si se quiere, más fundamental: describir, al filo de unos documentos literarios, el marco de estas concepciones que Machado llama sus «complementarios»; componer su retórica y la movilidad dialéctica y diacrónica a que somete el texto: de éste a los «otros».

Tres fases han señalado los críticos en el desarrollo de la poesía de Antonio Machado. La expresión de un mundo interior en *Soledades, Galerías, Otros poemas* (1899-1907); de un mundo exterior en *Campos de Castilla* y *Nuevas canciones* (1912-1924), y la concepción de una poesía metafísica, a partir de 1926, con la aparición de Abel Martín y Juan de Mairena (a veces, José) en *De un cancionero apócrifo* y en el libro en prosa titulado *Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (Madrid, 1936).

En la primera fase, la memoria en su influir temporal (pasado lejano / pasado cercano; niñez / actualidad; ausencia / presencia) va conformando el proceso de la escritura. La galería, el camino, la fuente, el río, al igual que el sueño, se constituyen en imágenes de estados interiores y temporales: «Sobre la tierra amarga, / caminos tiene el sueño / laberínticos, sendas tortuosas, / parques en flor y en sombra y en silencio; / criptas hondas, escalas sobre estrellas; / retablos de esperanzas y recuerdos», escribe Machado en *Soledades* (8). Y en el número XXXV (p. 270):

Al borde del sendero un día nos sentamos.
Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita

---

(7) Principalmente Carlos Clavería, «Notas sobre la poética de Antonio Machado», en «Cinco estudios de literatura española» (Salamanca, 1945), pp. 95-118; Nigel Glendinning, «The Philosophy of Henri Bergson in the Poetry of Antonio Machado», «Revue de Littérature Comparée, 36 (Janvier-Mars, 1962), 50-70; Xavier Tilliette, «Antonio Machado, poète philosophie», «Revue de Littérature Comparée», 36 (Janvier-Mars 1962), 32-49; Antonio Sánchez Barbudo, «Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado», 2.ª ed. (Madrid, 1968), pp. 293-418.

(8) «Poesíe de Antonio Machado», ed. de Oreste Macrí (Torino, 1962), núm. XXII, p. 254. Citamos, de no mencionar lo contrario, siguiendo la ed. del prof. Macrí.

son las desesperantes posturas que tomamos
para aguardar... Más Ella no faltará a la cita.

Espacio (sendero) y temporalidad (día) realzan la conciencia del tiempo *(dureé)* bergsoniano (9). El yo forma un todo; es unidad con el latir de la conciencia cósmica; con su existencialidad.

Pero ya el paso del ámbito interior (galerías, soledades) a una realidad externa, en *Campos de Castilla* (segunda fase), implica la conmutación de un yo intimista e introspectivo por otro exterior, en una búsqueda del ser social e histórico. El yo se pluraliza. Se convierte en juglar de una antiépica: la Castilla fracasada. Pero los dos modos de contemplación testifican ya la evolución del texto y su interna dinamicidad.

El «Yo voy soñando caminos»; «Yo voy cantando, viajero / a lo largo del sendero...» *(Soledades,* núm. XI, p. 234), al igual que «Yo iba haciendo mi camino» (núm. XIII, p. 238); «Yo meditaba absorto, devanando / los hilos del hastío y la tristeza» (XIV, p. 242); «Y yo sentí la espuela sonora de mi paso» (núm. XVII, p. 246), se va transponiendo a doble figuración (al tú) que delimita las referencias reales de las oníricas:

Yo nunca supe, amado,
si eras tú ese fantasma de tu sueño,
ni averigüé si era su voz la tuya,
o era la voz de un histrión grotesco (p. 272).

En el poema «Otro viaje» *(Campos de Castilla,* núm. CXXVII, pp. 506-508), el yo duda de la propia objetivación corporal: «Tan pobre me estoy quedando, / que ya ni siquiera estoy / conmigo, ni sé si voy / conmigo a solas viajando». La realidad física se distiende de la imaginada. En la sección «Parábolas» (pp. 576-586) se cuestionan las mismas referencias, pensantes y sintientes, en el diálogo que mantienen razón y sentimiento:

Dice la razón: Tú mientes.
Y contesta el corazón:
Quien miente eres tú, razón,
que dices lo que no sientes (p. 584).

La farsa conceptual es doble y coincide con la poética expuesta por Fernando Pessoa en el poema «Autopsicografía», incluso en su *Cancioneiro* (10):

(9) Véase Juan López-Morillas, «Antonio Machado's Temporal Interpretation of Poetry», «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», VI (1947), 161-171.

(10) Fernando Pessoa, «Obra poética», ed. de María Aliete Dores Galhoz e João Gaspar Simões, editora José Aguilar (Río de Janeiro, 1960), p. 97.

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

La relación poética lineal en Pessoa se establece en Antonio Machado a base de un diálogo entre dos tú (corazón-razón) dentro del programa de opuestos pessoanos: «o fingidor» y «o fingido» (11). Dicha dialéctica, reversible *ad infinitum,* conduce a la figuración meta física e ideal: negar la realidad (Kant) y lograr representaciones concep tuales de otros yo que le afirmen (Schopenhauer), con quien el ser se divorcia del pensar. El poema de Antonio Machado preconiza la Má quina de Trovar que inventa Jorge Meneses (el heterónimo del heteró nimo Mairena), y la estética que proclama su fundador: la anulació de la poesía sentimental.

En *Los Complementarios,* cuaderno borrador escrito entre 1919-1924, afirma Machado: «El sentimiento no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del yo con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del tú, es decir, de otros sujetos». Y líneas seguidas: «Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien *nuestro.* Sin salir de mí mismo, noto que en mi sentir vibran otros sentires, y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la voz mejor timbrada. Que lo sea también para los demás, este es el problema de la expresión lírica. Un segundo problema. Para expresar mi sentir tengo el lenguaje. Pero el lenguaje es ya mucho *menos mío* que mi sentimiento. Por de pronto he tenido que adquirirlo, aprenderlo de los demás. Antes de *ser nuestro,* porque mío exclusivamente no lo será nunca, era de *ellos*, de ese mundo que no es ni objetivo ni subjetivo, de ese tercer mundo en que todavía no ha reparado suficientemente la psicología del mundo *de los otros yo»* (12).

Ni sentimiento ni lenguaje son aptos para descifrar los «otros sentires» que vibran en el poeta. Tal conflicto, abstraído en términos de impulso creativo y realización verbal, revela la escisión interior, del intimismo de la primera fase a definida «otredad» en la tercera. A medio camino se concibe la génesis de «Los Complementarios» machadianos, y las divagaciones filosóficas sobre la «heterogeneidad de ser», la mónada de Leibniz, lo uno y lo múltiple, la conciencia como representación del cosmos y el mismo universo como actividad cons

(11) Véase mi trabajo «'O fingidor' y 'o fingido': Su significación estructural en Fernando Pessoa», «Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 275 (mayo 1973), 258-269.

(12) Antonio Machado, «Los Complementarios», II, ed. de Domingo Induráin (Madrid, 1971), pp. 171-172.

ciente (Bergson). En sus «Complementarios» podrá encarnar el poeta los *otros sentires,* pero sin falsificar en el proceso el propio.

La búsqueda del otro se convierte en obsesión lírica, erótica y metafísica. «Mas busca en tu espejo al otro, / al otro que va contigo», expresa en la sección de «Proverbios y cantares», incluida en el libro *Nuevas canciones,* 1917-1930 (ed. de Oreste Macrí, p. 676). Y páginas más adelante:

> *No es el yo fundamental*
> *eso que busca el poeta,*
> *sino el tú esencial* (XXXVI, p. 688),

insistiendo de nuevo en «Proverbios y cantares» (núm. XLIII, p. 690): «Dijo otra verdad: / busca el tú que nunca es tuyo / ni puede serlo jamás». Pensamiento, intuición, visión y profecía (el poeta como profeta, núm. XCVIII, p. 714) desplazan emotividad y sentimiento. Estamos a un paso de la poesía pura de Juan Ramón Jiménez; de la nueva estética lanzada en su poema «Intelijencia», y en los libros posteriores a *Estío,* de 1915.

Al cambio, a lo accidental, escribe Antonio Machado desde Baeza el 20 de septiembre de 1917, se opone «ese lejano espectador, que es el yo hondo, el único, el que ve y nunca es visto». Este espectador «crea a imagen y semejanza suya el mundo eleático, el de las normas inmutables, el de las ideas platónicas, y esta creación es la prueba de su poder, de su imperio» *(Los Complementarios,* pp. 56-57). La creación artística se transforma en acto de representación; en un dominio de la conciencia sobre la objetividad. Esta «es simplemente el reverso borroso y desteñido del ser» (p. 121). Reafirma, a su vez, Machado su admiración por Kant y Platón (pp. 46-47), al igual que su creencia en un Dios creador de la Nada; es decir, de la no-realidad.

Los catorce poetas presentados en *Los Complementarios* (doce en *De un cancionero apócrifo),* se convierten en representaciones del yo conceptual (pp. 132-140), distanciado del sentimental y subjetivo. Si bien no se incluye entre ellos a Abel Martín ni a Juan de Mairena, se menciona al ficticio Antonio Machado, nacido en Sevilla, en 1975. De él escribe el Machado histórico: «Fue profesor en Soria, Baeza, Segovia y Teruel. Murió en Huesca en fecha todavía no precisada. Alguien lo ha confundido con el célebre poeta del mismo nombre, autor de Soledades, Campos de Castilla, etc.» (p. 134).

El deslinde se ha logrado. El yo exterior y objetivo se ve como apócrifo; como ficción. El Machado que colabora en *De un cancionero apócrifo,* años más tarde, es a su vez el apócrifo del «otro», el muerto

en Huesca, en fecha no precisada, del mismo modo que lo es Juan de Mairena, de Jorge Meneses. El vocablo, del griego *'apókryfos,* se define como lo oculto, fabuloso y fingido, en oposición a lo histórico. Las máscaras machadianas conllevan el sentido de ficticia «otredad»; de conciencia en permanente y oculta representación. La búsqueda de una identidad personal se resuelve en voluntad de confirmarla en otros, concebidos como entes dialécticos en continuo diálogo con el íntimo yo. El desdoblamiento que busca la identidad es afectivo, nostálgico; los *alter ego* machadianos son, por el contrario, conceptuales; *dilettantes* lectores de tratados de filosofía; profesores de Retórica y Poética.

Por las galerías del sueño, del tiempo y del recuerdo (yo pensado / niño-yo presente / viejo) Antonio Machado había distanciado el yo presente del que fue, creando un primer grado de objetivación. Ahora, los «otros» se constituyen en autores de tratados filosóficos que Machado comenta. Aleja, en un tercer grado, texto de autor, y éste del exegeta, logrando en el proceso varios niveles de distanciamiento; a su vez, una retórica de máscaras que, interrelacionadas, se citan mutuamente. Pero el desdoblamiento se inicia a partir de la misma escritura. Esta se establecía en la primera fase en el plano onírico: encuentros en el jardín interior, en los caminos del sueño o del recuerdo. En *De un cancionero apócrifo,* y, sobre todo, en *Los Complementarios,* se verifica el desdoblamiento a partir del mismo texto, que al remitir a los poetas-filósofos comentados, se designa a sí mismo. La voz (la máscara) del comentador de los textos apócrifos va revelando, paradójicamente, la propia máscara: la escritura misma y su codificación.

En el soneto IV, «Los sueños dialogados» (ed. Macrí, p. 754), el poeta pide a la soledad identifique el nombre de las voces con quien habla. Si bien ha huido de «ruidosa mascarada», comenta, encuentra ahora que la soledad es la «dueña de la faz velada, / siempre velada al dialogar conmigo». El rostro del poeta («éste que soy, será quien sea»), y la propia apreciación de su conciencia ante el espejo dejan de ser un enigma; lo es el conocer «el misterio de tu voz amante».

En nota del 1 de agosto de 1924, recogida en *Los Complementarios,* escribe Machado sobre *«El mundo de la representación de los sujetos conscientes»* (el subrayado es del poeta); «son voces», explica, «que distingo de la mía y del ruido que hacen las cosas entre sí». «Estos dos mundos», continúa, «que nosotros tendemos a unificar en una representación homogénea, el niño los distigue muy bien, aun antes de poseer el lenguaje. El rostro que se inclina hacia él sonriente y la voz de su madre son para él muy otra cosa que los objetos que pretende alcanzar con su mano» (pp. 172-173). Distingue Machado referente senti-

mental (signo emotivo) de objeto (signo externo). La gesticulación de la madre, el beso en el rostro del hijo, son representacioens que transcienden al niño plenas de significación. Lenguaje y signo afectivo son intercambiables; coexisten. Interpretando el mundo de los objetos y alcanzándolos con su mano, el niño aprende a hablar. Estos se transforman en vehículos de sus deseos, volcados hacia el «otro». El lenguaje del gesto es ya creación. Nombrar, designar, apuntar es crear realidades objetuales: interpretativas a su vez del propio mundo infantil. Estas se sitúan al exterior. El lenguaje de la madre (afectivo) es inmanente, particular, unidireccional. El que transciende al otro es, por el contrario, exterior, universal, múltiple. Como vemos, plantea Machado un problema candente de semiología sobre el que iremos en otra ocasión con detalle.

Como ya indicamos, *De un cancionero apócrifo* (tercera fase), está presentado por Abel Martín y por su discípulo y biógrafo Juan de Mairena. Es autor Martín de «una importante obra filosófica en cuatro libros», y de una colección de poesías tituladas *Los Complementarios,* publicada en 1884. Amar es para Martín la sed metafísica por el «esencial otro», presentando a la amada como figura de la «otredad universal». Representa lo que Octavio Paz denomina la «palabra, de la caridad» (13).

A Juan de Mairena, el otro heterónimo, le atribuye Antonio Machado cuatro libros: una biografía de su maestro, la *Vida de Abel Martín,* un *Arte poético,* una colección de poesías *(Coplas mecánicas)* y un tratado de metafísica titulado *Los siete reversos.* «Poeta del tiempo», se llama a sí mismo, y esto es la palabra, explica Mairena. Su metafísica es la ciencia del ser; de la conciencia integral; de la inmanente otredad del ser que se es; de la sustancia única, quieta y en perpetuo cambio.

Mairena se define como el «yo filosófico». Es humorista y sardónico. En su clase de Retórica y Poética —era profesor de Gimnasia— da a sus invisibles alumnos como ejercicio la invención de don José María Nadie, comentándoles al despedirlos, «Como ejercicio poético no se me ocurre nada mejor» (14).

El 15 de marzo de 1928 Antonio Machado se dirige a Jiménez Caballero, director de la *Gaceta literaria.* Le informa sobre la creación de un tercer poeta apócrifo, Pedro de Zúñiga. Busca, le escribe Machado, «la creación de nuevos poetas —no nuevas poesías—, que canten por

---

(13) «Las peras del olmo» (México, 1957), p. 211.

(14) Antonio Machado, «Juan de Mairena, sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo, 1936», ed. de José María Valverde (Madrid, 1971), p. 47.

sí mismos» (15), situando a Pedro de Zúñiga como miembro de la generación de 1927. Y en la *Antología,* de Gerardo Diego, habla ya de tres generaciones: la del siglo XIX, de poetas-filósofos; la del «27», y la de los poetas experimentales del futuro: los cantores de una «nueva sentimentalidad» (16).

Pero es en «*Nuevas canciones* (en su sección de «Proverbios y cantares»), libro previo a las publicaciones de Abel Martín y Mairena, donde ya había expuesto Machado, en forma esquemática y apodíctica, su «poética» de la otredad:

IV: «*Mas busca en tu espejo* al otro, / *al otro que va contigo*» (ed. de José María Valverde, p. 136).

XVI: «*Busca a tu* complementario, / *que marcha siempre contigo, / y suele ser tu contrario*» (p. 138).

XXXVI: «*No es el yo fundamental / eso que busca el poeta, / sino el tú esencial*» (p. 142).

XLIII: «*Dijo otra verdad: / busca el tú que nunca es tuyo / ni puede serlo jamás*» (p. 143).

L: «*Con el tú de mi canción / no te aludo, compañero; / ese tú soy yo*» (p. 144).

El tú, al igual que «el otro» y el «complementario» se constituyen en frontera metafísica; en búsqueda de lo transcendente y en continua enajenación; en otredad. Pero ese tú es a su vez parte esencial del yo; es el «otro que va contigo». Se ve como apósito, pero también como complemento del yo: «ese tú que soy yo». El problema, si bien metafísico, se enuncia a partir del binomio lingüístico pronominal. Ambos pronombres, el yo y el tú, son reversibles. «Aquel, que 'yo' define como 'tú' se piensa y puede invertirse a 'yo', y 'yo' se vuelve en 'tú'», afirma Emile Benveniste (*Problemas de lingüística general,* trad. de Juan Almela, 4.ª ed., México, 1974, p. 166). «Pero si 'yo' y 'tú' están uno y otro caracterizados por la marca de persona», comenta Benveniste, «se aprecia bien que a su vez se oponen uno al otro, en el interior de la categoría que constituyen, por un rasgo cuya naturaleza lingüística debe ser definida» (p. 167).

El 'tú' machadiano, si bien apunta a una *persona distinta* del yo, ambos hacen referencia a la misma identidad, y su psique está constituido por los dos pronombres. El tú pasa a ser la persona no-yo, estableciéndose entre ambos lo que Benveniste llama «*correlación de subjetividad*» (p. 168). El yo es interior; el tú, se ve como exterior, pero

---

(15) En Antonio Machado, «Obras, Poesía y prosa», ed. de Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre (Buenos Aires, 1964), p. 833.

(16) En «Nuevas canciones» y «De un cancionero apócrifo», ed. de José María Valverde (Madrid), 1971), pp. 46-47.

dentro del mismo espejo de reflexión. El primero anuncia; el segundo es señalado como referente; como reflejo pasivo. El primero es transcendente, metafísico; el tú machadiano es ficticio, imaginario. En este sentido, y siguiendo a Benveniste, el tú machadiano equivaldría a la persona no subjetiva frente a la persona subjetiva del yo, pero concebidos mutuamente como complementarios, dentro de la oposición descrita, interior-exterior. En esta relación lingüística radica el fundamento subjetivo (y síquico) de la otredad en Antonio Machado.

Pero la representación en otros-tú, que a su vez se desplazan, confiere al texto una dinámica interior. Se deja de ser algo en busca de nuevos límites; en tensión entre objeto y sujeto; lenguaje cotidiano (copla, proverbio) y artificio verbal (exégesis filosófica). De ahí que los heterónimos machadianos, ideados a partir de atribuciones de semejanza, constituyan también representaciones metafóricas de las nuevas fronteras a que ha evolucionado el texto. La representación múltiple conlleva un deseo de aprehender las varias caras del espejo real sometiéndolo a continua evolución.

El texto se transforma en ámbito escénico; un teatro mental, cuya escena es la misma escritura. Y a este escenario acuden diferentes personas bajo las que el poeta se comenta. Tal artificio crea una retórica de aproximaciones y distensiones, de exégesis y clarificaciones, convirtiendo a los apócrifos de Machado en títeres de un diálogo que se logra en el grado cero de la representación objetiva.

La rúbrica M (Machado, Mairena, Martín, Meneses) ahonda, pues, los varios estratos de estas paradójicas personalidades: Martín, o la heterogeneidad del ser como raíz de la búsqueda de la amada; Mairena, o la poesía como palabra en el tiempo; Machado, el poeta del sentimiento; Meneses, o la poesía como acto social y democrática comunión. La representación es, pues, metafórica, y en ella se transciende el poeta como mito y «otredad», de un yo que es uno y a la vez «otro»: símbolo de la tensa dualidad entre génesis verbal y final realización.

ANTONIO CARREÑO

Yale University
New Haven, Conn. 06520
(USA)

LAS MIL Y UNA TARDES

La importancia de Antonio Machado, el conocimiento que hay de él, la dinamización del centenario. Imposible cometer la ingenuidad de «descubrirlo». Imposible volver sobre lo dicho. Imposible hablar de Machado con cierta garantía de originalidad. A estos efectos, mejor la ignorancia, empezar de nuevo. Pero también la ignorancia es imposible, y el trabajo de divulgación y la faena de aliño y convertirse en un papagayo. Entre tanto, se hojean las *Poesías completas,* el *Juan de Mairena,* los prólogos, las biografías (me llama la atención especialmente la de José María Valverde, que funde con eficacia el dato estrictamente biográfico y el estudio literario), en procura de algún matiz no obsolutamente decantado por la numerosísima colonia de estudiosos y simpatizantes. La relectura del maestro sevillano incita a liarse la manta a la cabeza y a festejar, como de ayer, las imágenes poéticas, el universo de la piedra, el agua y las canciones a corro de los niños, que *llevan / confusa la historia / y clara la pena,* o cualquier bello asunto ibérico de campanas y olivos polvorientos, o la filosofía de la soledad rural, o la calidad del compromiso político, el escepticismo individual, o la emoción de la estameña romancera. Todo tiene su brillante apólogo, es el sentir común. En esta desorientación tropiezo varias veces con una palabra que me es cara: la tarde. Cojo un lápiz rojo y empiezo a señalar, aburridamente, en el calor de una tarde de julio, las veces que don Antonio ha empleado en su poemática la palabra «tarde» o un giro metafórico similar. La periférica casa de Madrid en la que vivo hierve a las cuatro de la tarde en las postrimerías de julio, uno de esos veranos que hacen época, las vacaciones próximas, el hastío urbano inconmensurable depositado en el cemento y en el parabrisas de los ruidosos motores. Sólo, abrumado, con las persianas echadas para evitar la flama de lo que ya no es campo, sino un cúmulo de ladrillo rojo con algo de precarios jardincitos, voy grafiando la palabra «tarde» en los poemas de Machado, sin claro propósito, para no perder la jornada, ya que lo único decente, en el

ámbito racional, es que pase esta tarde de calor y, en el ámbito ideal, romper hacia una playa. El libro se llena rápidamente de anotaciones rojas. En las primeras cien páginas hay más de setenta citas concretas de la palabra «tarde», sin contar, por supuesto, los juegos metafóricos y la urdimbre asociativa y «argumental» a que da lugar. Incluso cabría la posibilidad de construir un artículo sobre el tema de la tarde en Machado. La tarde cae, la mía, y puedo alzar la persiana. Me encuentro con el atardecer afuera y con que quiero escribir sobre la tarde en Machado. No se me negará alguna coherencia. En la tarde mía hay camiones, motocicletas, sudor, escombros, toldos echados, chopos que no «tiemblan» porque no hay una gota de aire, adelfas que se deshojan en el sofoco, niñerío estridente, preñadas guapetonas que arrastran sus playeras, y es una tarde, aunque parezca increíble, tambien castellana. Es, justamente, «una» tarde. Pero de don Antonio tengo grafiada aquí casi todas sus tardes, casi todos sus atardeceres, para decirlo con mayor precisión. Atardecer vivo, real, y atardeceres ya de papel, de una persona muerta. Sin embargo, los atardeceres de Antonio Machado tienen tanta o más fuerza que esta misma tarde que yo estoy viviendo con los poros abiertos, el cielo sucio y una masa de gente irritada que regresa del centro urbano. Mi tarde es transitiva, la sufro para acceder a algo, la vivo para que pase y discurra y, como en el lenguaje taurino, me ponga en suerte de terminar el artículo, disfrutar las vacaciones, salir de copas, pisar la playa de Cádiz, recordar y futurizar. El presente es lo único que, matemáticamente hablando, existe y de lo que somos menos conscientes. El presente es lo que se evade, esfuma y muere, precisamente por su condición de presente y de «cosa» viva. ¿Cómo se van a evadir el pasado y el futuro si no existen? Que lo histórico personal —el pasado— y el núcleo de presunciones —el futuro— tengan más «realidad» que lo único verdaderamente real y objetivo, el presente, no es tema sencillo para tratarlo aquí (aunque pertenecieron a la órbita de Machado). Sólo nos importa ahora del misterioso planteamiento conocer que si los atardeceres de Machado —perdidos, irredentos— parecen tener más corporeidad y vigencia que los signos de mi propia tarde presente y viva es porque, simplemente, se subsumen en la mecánica del pasado, es decir, que las tardes de Machado son como mis propias tardes pasadas (no perdidas: una tarde puede haber pasado y no estar «perdida»; se pierde lo que con un poco de atención, astucia o voluntariedad pudo no haberse perdido, un alfiler de corbata o un cargo político; se pierde lo que es susceptible de guardar, la honra o un viaje a Samarkanda, mas *¿perder* las tardes, los años, la vida, ese producto tan irreversible y absolutamente colectivo, como el que pierde el favor de un jefe?). De

modo que entre los versos de un poeta muerto y mi pasado personal verpertino brota un cierto tipo de identificación que le confiere realidad profunda a toda la fantasmagoría de las tardes idas, ajenas o privativas, e inocuidad cansada y nerviosa al extraordinario fenómeno ininteligible de la tarde presente, la única que, sin embargo, manda, el único punto de referencia, la que con su *objetable* presencia consigue que las demás tardes emerjan de un mundo esfumado ni siquiera en el polvo, en la nada, y se encadenen a la unidad temporal hecha posible por un concurso de circunstancias, entre las que destacan la ambición poética raedora del tiempo y mi no desdeñable existencia que por lo menos sirve para conciliar tales elementos, así como la sucesión de las tardes. Una imagen poética sólo es legible a partir de la experiencia personal o de la posibilidad de esta experiencia.

La sobreabundancia de la tarde en Machado puede tener en principio dos claras razones, una de carácter eufónico, rítmico, y otra de orden expresivo, por las resonancias de suave melancolía, serenidad, hechizo, relajamiento, madurez del ser diurno y reflexionabilidad. Pero yo me inclino a pensar que la tarde, la atardecida, era en Machado su vivencia más inmediata y directa, era que la tarde lo agarraba con la pluma en la mano, o mirando en vigía inspirativa tras los cristales, o divagando por las ciudades levíticas en que le tocó vivir. La hora del paseo, la hora de reasunción de los aconteceres del día, la hora un tanto mágica, estática, soñadora, confortable y triste, cuando se levantan los olores, palidece el color, se suspenden los afanes cotidianos y el individuo, en esa niebla rosácea o lívida, parece que puede remitirse un poco más a sí mismo, retornar al cordón umbilical de la personalidad agredida, o frustrada, o jubilosa, pero consumada y a punto de inmiscuirse en el pasado, ceniza tibia de la que el poeta deja constancia.

Las tardes de Machado se pintan en los húmedos cristales y en el fondo de los espejos; conjugan la lluvia y la monotonía, la hiedra y la fuente, los mirtos talares y el diálogo fraterno *(Fue una clara tarde del lento verano... / Tú venías solo con tu pena, hermano; / tus labios besaron mi linfa serena, / y en la clara tarde, dijeron tu pena).* La tarde es parda y fría, clara y lenta o está muerta. Huele a yerbabuena, a albahaca y, en el eterno conflicto entre el corazón y la cabeza, es en el ambiente de la tarde donde *flota ese aroma de ausencia que dice al alma luminosa: nunca, y al corazón: espera.* Si Machado va soñando caminos, sueña *caminos de la tarde,* absorto en el solitario *crepúsculo vespertino,* entre los álamos verdes, las cigarras y el cangilón

de la noria, y piensa: *¡Hermosa tarde, nota de la lira inmensa / toda desdén y armonía; / hermosa tarde, tú curas la pobre melancolía / de este rincón vanidoso, oscuro rincón que piensa!* La tarde, una totalizadora descripción de la tarde campesina —cangilón, lucero, polvo, grillo, viento, agua fluvial—, es para Machado el «escenario» del poema, el «hilo argumental», que le sirve de catarsis y noble pretexto para establecer conexiones entre el entorno físico y los anhelos anímicos, la desolación enigmática del alma humana sola, como el agua sombría que pasa bajo el puente. La tarde lo es todo, genera hastío, angustia o el nacimiento de una ilusión: *Abre el balcón. La hora / de una ilusión se acerca... / La tarde se ha dormido / y las campanas sueñan.* La tarde lo es todo y no es nada, tiene una faz inmutable o una vida propia que responde a leyes independientes, pero de hecho la tarde se tiñe con los sentimientos particulares del ser humano que la vive. De esta manera la tarde, en su luz opalescente, incruenta y remota, refleja la biografía íntima de Antonio Machado, sus dudas filosóficas, su paciencia heraclitiana, su escepticismo relativista básico y su fe humanista y social como una superación ética, su amor y su amorío y, fundamentalmente, la veta contrastada y fértil poéticamente de las dos patrias, nacer en el sensual y barroco sur y amar en el páramo castellano, el limonero y el chopo, el olor a jazmín y el olor a zarzal en flor, la brisa suave y el cierzo helado, casi igual fenomenología psíquica que la del escritor exiliado, un Camus con nostalgia de Argelia, un Saroyan con nostalgia de Armenia o un Alberti con nostalgia del Puerto de Santa María. La tarde para Machado es una trivial muletilla de eufónica pronunciación o es el arcén de una interrogante metafísica; es la vasta compañera del soliloquio campesino, la que con su vuelo de campanas, antiguas moscas familiares, espejos encendidos, olivos polvorientos, permite al hombre reflexivo un cada día renovado amago de renuncia, ese sabio ungüento que, sin embargo, exige el conocimiento previo de una ofuscada pasión vital —otro elemento de contraste sin el cual no hay valoración que valga—, y el conjunto prepara, ¿por qué no? a bien morir, pues al final se sabe que nada sirve para nada y que lo único que hacemos es sobrevivir enamorados de una mujer o del cangilón de una noria. Todo eso, por supuesto, no impide la contenida alucinación de la tarde:

Está la plaza sombría;
muere el día.
Suenan lejos las campanas.

De balcones y ventanas
se iluminan las vidrieras,
con reflejos mortecinos,
como huesos blanquecinos
y borrosas calaveras.

En toda la tarde brilla
una luz de pesadilla.
Está el sol en el ocaso.
Suena el eco de mi paso.

—¿Eres tú? Ya te esperaba...
—No eras tú a quien yo buscaba.

Hasta un hombre tan temperado como Antonio Machado se deja conducir por las tardes al país de la quimera, de la esperanza *(y hacia un jardín de eterna primavera / te llevarán un día).* Toda la nostalgia de la juventud cabe en una tarde:

Tarde tranquila, casi
con placidez de alma,
para ser joven, para haberlo sido
cuando Dios quiso, para
tener algunas alegrías... lejos,
y poder dulcemente recordarlas.

Estampas risueñas y luminosas, con cigüeñas, golondrinas y campanas, en que quizá el poeta ha movido jocundamente la cabeza, o tardes apesadumbradas que ponen de relieve la orfandad solitaria *(En una tarde cenicienta y mustia, / destartalada, como el alma mía; / y es esta vieja angustia / que habita mi usual hipocondría),* el dolor inexplicable, un dolor, por cierto, rápidamente diseccionado, en una tarde: *tú eres nostalgia de la vida buena,* hasta que cunde, en tanta tarde, en tanta espera, la pregunta nihilista: *¿Qué buscas, / poeta, en el ocaso?* harto de caminar, la tarde muriéndose *como un hogar humilde que se apaga,* en el otoño, con árboles heridos y el poeta preguntándose a sí mismo si es que de verdad se ha puesto a llorar.

Ya podemos evocar, desde esta tarde calurosa, madrileña, castellana, podrida, a Machado vagabundo, meditabundo sobre las tardes (no se está ni «bajo» ni «sobre» la tarde, pues la tarde nos rodea; se está «en» la tarde, pero Machado bien puede estar sobre la tarde, porque la tarde desapareció y la única memoria es la del verso), meditabundo sobre las tardes derramadas en el río (Duero, Guadalquivir, Eresma), en el campanario, en el cristal llovido, en el vencejo, en el rastrojo, en la encina, en el surco, en la noria, en el jardín de-

cadentón, tardes que tienen su vocabulario privativo, y de esta manera hay tardes «claras», «mustias», «destartaladas», «polvorientas», «luminosas», «desabridas», «húmedas», «tranquilas», «cenicientas», «hermosas», «dormidas», «campesinas»- «ventosas», «caseras» y «místicas», entre otras; tardes que no se definen por su importancia histórica ni colectiva, sino por su ambiguo matiz cotidiano y «vulgar», individualizado, que a mí me parece, dentro del relativismo filosófico, una de las maneras más profundas de acceder a la sensación del tiempo, un devenir despejado del mojón del acontecimiento.

La emotividad del atardecer en Machado, que se va espaciando a medida que el individuo entra en el desengaño personal, en la esperanza política, en la expresión madura y conceptual, quizá alcanza su culminación y su renuncia en el poema de la «tarde disecada»:

Tengo dentro de un herbario
una tarde disecada,
lila, violeta y dorada.
Caprichos de solitario.

Así es que mi propia tarde, tras este baño vespertino-machadiano, camina hacia su propia consunción. Ha salido la «lágrima» en el azul no celeste, turbio, sin campanarios, ni silencio, ni paz, ni maldita la cosa que se le parezca. Camiones. Automóviles en fila que regresan a las oficinas. El ferrocarril suburbano evacua un río de gente cansada. El río de gente cansada —bendito Duero— se sitúa en la cola de un autobús para llegar a su casa, a su pueblo-dormitorio. Los niños de abajo no son los de Machado, qué va. Aquéllos cantaban ingenuas canciones apenadas en la recoleta plaza. Yo a éstos los mandaría, como a los personajes de Julio Verne, dos años de vacaciones y no precisamente con el objeto de que vivieran una bella aventura, sino para quitármelos de en medio. Frente a estos niños la poesía no puede ser más que un producto bilioso. La soterrada ternura, que ya sé que surge en momentos inopinados, se va al cuerno ante el pavoroso problema demográfico, los pueblos-dormitorio y la incapacidad política para resolver todo eso. Así es que mi tarde se consume entre pitas, chillidos, tocadiscos. Dentro de poco el párroco montará su verbena en el descampado y será la de Dios, o autorizará la instalación de un circo y el olor a defecación de fieras invadirá la zona.

Pero la emoción de la tarde, y este es el problema de unidad, no se reduce a una ventana ni a una experiencia personal. Cuando la experiencia personal es compleja, tiene la desdichada necesidad de asumir otras experiencias y evocar las posibilidades de la primera.

Así es como surge la nostalgia de exprimir la tarde en vez de considerarla un objeto de estudio. Lo malo es que aunque la tarde sea considerada un objeto de estudio sigue siendo la tarde, sólo que una tarde trabajada y densa, encerrado a solas con los papeles de un muerto, a punto de encenderse los televisores, mientras el «ejecutivo» paladea su primer whisky en una cafetería de Callao, las mujeres salen con sus paquetes multicolores de los grandes almacenes y las luces eléctricas no han conseguido todavía destruir la delicadeza natural del atardecer, que a pesar del tumulto de autobuses, paquetes, reflejos metálicos y vajilla irrompible emerge por las grietas de los edificios, confunde el gasoil con algo malva, se posa en el pelo de las muchachas recién duchadas y realiza un poco el ideal de evadirse, de vagar, de mirar contemplativamente, a sabiendas de que se ha hecho lo que se ha podido y la tarde es el premio, el ideal vegetativo. Lo que ocurre es que el buen don Antonio salía a pasear por la tarde y siempre era traicionado, porque la tarde acababa planteándole con su máscara apacible los más graves problemas metafísicos de su vida, la duda metódica, la heterogeneidad del ser, la fusión sin rechinamientos de poesía y pensamiento, el alma secreta del paisaje, los compromisos de la lógica y sus límites, el conflicto de la «otredad», el diálogo platónico, el obsesivo afán de claridad y otros temas que conocen bien los expertos en Machado.

Las mil tardes de don Antonio no se consumarán jamás. La tarde restante, la mía, la «una», la única viva con su realidad convencional sin historia, ya ha muerto perforada por la masa de ladrillos rojos, absorbida por el tubo de escape de los autobuses de Móstoles. Me gustaría reclamar a los automovilistas un minuto de paro por el alma del poeta y la tarde.

EDUARDO TIJERAS

Maqueda, 19
MADRID-24

IDENTIDAD DE CONTRARIOS EN LA POESIA DE ANTONIO MACHADO

Una de las primeras consecuencias que se derivan de la lectura reiterada de la obra completa de Antonio Machado es la comprobación de este hecho sorprendente: su palabra poética desprende como un halo creciente de significaciones. Cuando el lector cree haber delimitado su alcance expresivo, un nuevo ensanchamiento le hace ver que está todavía lejos de sus fronteras últimas. Se dirá que éste es un efecto común a toda la gran poesía y que no hay, por tanto, motivo de sorpresa. Pero esta cualidad expansiva es especialmente misteriosa en Antonio Machado, porque procede de un lenguaje transparente y de un mundo muy limitado, *en su apariencia.* Y cuando hablo de una apariencia de limitación me estoy refiriendo al hecho de que Antonio Machado repite, en su no demasiado extensa obra en verso, las palabras y los símbolos, combina una y otra vez las mismas sustancias y los mismos procedimientos formales para expresar tercamente un cerrado y coherente núcleo de preocupaciones (1).

Así, el misterio de la poesía de Machado se nos plantea, en principio, como la oposición de dos realidades contradictorias, que se resuelve en equivalencia o identidad: por una parte, un uso natural —relativamente natural— del lenguaje y un mundo aparentemente limitado; y por otra parte, la complejidad de las significaciones, la ambigüedad —que en vez de reducirse crecen a medida en que se insiste en la lectura de los poemas que las expresan.

Este resultado puede formularse como un binomio en el que

claridad y *simplicidad* = *ambigüedad* y *complicación*

(1) Sin duda, el mundo de Machado es más complejo de lo que a primera vista puede parecer. Es un mundo que pasa del yo al nosotros, del «tempo» interior al tiempo histórico, de la exploración de las galerías del alma a la búsqueda de la realidad exterior, de lo lírico a lo épico y narrativo, de lo popular a lo culto, de lo estético a lo ético, de lo intuitivo a lo racional. Y todos esos aspectos no son en él contradictorios, sino complementarios. La limitación de la que hablo es sólo aparente, es decir: engañosa.

Pero un problema no queda solucionado si conocemos el resultado e ignoramos las operaciones que conducen a ese resultado. Quien busque una explicación más satisfactoria advertirá pronto que la igualdad o identidad de contrarios no se refiere sólo a la —sin duda engañosa— desproporción entre el signo y las significaciones, sino que llega a establecerse entre muchas de las sustancias heterogéneas y opuestas que nutren la obra del gran poeta: identidad entre *luz* y *sombra,* identidad entre *rumor* y *silencio,* identidad entre *sueño* y *vida* —para citar nada más que algunos de los ejemplos más destacados por la crítica.

Voy a dedicar, en consecuencia, especial atención a tales identidades. Me parece que encontrar la clave de su funcionamiento supondría también encontrar una clave aplicable, a un nivel más elemental y general, a toda la obra poética de Machado. Y al llegar a este punto, al formular el problema como una relación de contrarios que se oponen e identifican, se está casi indicando al mismo tiempo que la clave buscada no puede estar más que en la dialéctica.

Por otra parte, no es difícil relacionar la dialéctica —en un sentido muy amplio— con Antonio Machado. Esa palabra es una de las favoritas de Juan de Mairena. Y el método dialéctico es el preferido del pensador Machado, quien, para demostrar lo que quiere demostrar, marca con más fidelidad que ningún otro escritor español por mí conocido las tres posiciones fundamentales en las que se apoya el discurrir dialéctico: la afirmación, la negación y la negación de la negación. Machado piensa así y siente así: ese comportamiento es en él vital e intuitivo; parece responder a su manera de ser, pero sin duda es también reflexivo y consciente. Probablemente, Juan de Mairena admiraba por una razón de parentesco a Bécquer, del que decía: «en su discurso sigue el principio de la contradicción propiamente dicho: *sí, pero no; volverán, pero no volverán*».

Lo que ocurre es que en Antonio Machado la contradicción suele complicarse, y su discurso se ajusta al esquema más rico del *volverán, pero no volverán ni dejarán de volver:* el *sí* y el *no* se prolongan con frecuencia en un *sin embargo,* que devuelve al negado *sí* una gran parte de su primitiva razón de ser.

Basta un solo ejemplo, entre los muchos que ofrece su prosa, para mostrar el rigor con que Machado aplica estos principios. Hablando de los poetas del siglo XIX, primero los afirma *—no (los) despreciemos... porque no hay nada en ellos que sea trivial—;* luego los niega *—cierto que al alejarse de nosotros pierden su tercera dimensión—;* y finalmente se desdice de esta negación, dejando una puerta abierta

para volver a la afirmación inicial —*Pero... la desvalorización de un tiempo según la perspectiva de otro no siempre es justa y está sometida a múltiples rectificaciones.*

Es importante puntualizar que Machado no sólo es dialéctico en el proceso externo de su pensamiento, sino que —ampliando el concepto de la dialéctica en la misma dirección que siguió Carlos Marx— ve también a las cosas como dialécticas en sí mismas, en constante transformación y movimiento. Y digo que es importante porque esta peculiar comprensión de la realidad repercute de manera evidente en las sustancias de su poesía y, desde allí, en sus rasgos estilísticos formales. Machado recorre un camino, lo mira desde diferentes posiciones, y ve, además, el camino en movimiento: un camino que «se aleja y desaparece», que «serpea», que surge y se borra como las «estelas en el mar»; algo, en resumen, «dialéctico», que se niega a sí mismo y que el poeta, consecuente, niega —«caminante, no hay camino»—, para después afirmar en su realidad cambiante —«se hace camino al andar».

Como sugiere todo esto, la actitud dialéctica desempeña en la poesía de Machado un papel central, sin duda todavía más trascendente ahí que en su prosa. Cuando hablamos de la dialéctica estamos —en mi opinión— señalando una de las causas primeras que hacen que su poesía sea lo que es: misterio, movilidad, pensamiento y sentimiento vivos.

Dada la abrumadora extensión de la bibliografía crítica en torno a Machado, no sé si alguien ha intentado acercarse a sus poemas con un criterio primordialmente dialéctico. En todo caso, ese es el camino al que hoy me voy a aproximar, con la limitada pretensión no de recorrerlo —creo que es largo, y demasiado complicado para mí—, sino de señalar el comportamiento *a grosso modo* dialéctico —negaciones y momentáneas identidades— de algunos de los elementos que se estructuran en su poesía; comportamiento en el que —repito— veo una de las causas más importantes del carácter evasivo de sus signos y de la resistencia que oponen a ser trasladados a otra escritura que no sea exactamente aquella en la que están integrados.

IMAGENES-SINTESIS

El ejemplo ya citado nos permite hacer una primera precisión en ese sentido. *El camino*, como imagen, suele aparecer en los poemas de Machado como una síntesis de dos elementos: el caminante y el camino propiamente dicho, tan inseparablemente identificados que, en

ocasiones, la desaparición de uno lleva consigo la desaparición del otro. Esta observación puede hacerse extensiva a la mayoría de las imágenes que Machado utiliza. Fiel a su visión dialéctica, el poeta se complace en componer síntesis semejantes, en las que entidades contradictorias se armonizan y complementan hasta llegar a veces a identificarse en algún punto de su devenir.

La expresión «componer síntesis» es una tautología de la que soy consecuente, pues «síntesis» significa, literalmente, «composición». Una vez más, un término inevitable en la dialéctica resulta doblemente justo para el poeta: en su acepción más literal, y en la acepción más familiar que le dan los críticos de pintura —«arte de agrupar figuras y accesorios», pues es justo reconocer el esmero y la perfección con que Machado dispone los objetos que integran sus poemas.

Muchas de las palabras características de Machado incluyen los dos términos contradictorios, aunque no estén explícitos; son en sí mismas composiciones o síntesis. En el «iris», por ejemplo, se polarizan dos fenómenos meteorológicos percibidos normalmente como contradictorios: la lluvia y el sol. Y los atardeceres y crepúsculos —hacia los que muestra tan descarada preferencia— no se limitan a connotar un melancólico sentimiento de postrimerías: muestran, mejor que ningún momento del día, el movimiento de ciertas realidades hacia sus contrarios. El crepúsculo precipita el acontecimiento de la negación, expone el devenir sombrío de la luz, es el instante dinámico y dialéctico por excelencia, en el que se produce el encuentro de dos grandes contrarios: el día y la noche, la claridad y las tinieblas.

Pero hay otras síntesis en las que los dos elementos contradictorios aparecen siempre explícitos, señalados por el poeta. Entre ellas, la fuente es una de las más notables, por su eficacia y su frecuencia: *la fuente de agua y piedra.* Pocas veces deja Machado de aludir expresamente a esos dos elementos integradores de la fuente, portadores de cualidades opuestas: fluidez e inmovilidad. La intención alegórica de esa síntesis es evidente, aunque esté enmascarada por cierta naturalidad en la presentación del símbolo, por el verismo de la composición (2): la piedra —silencio, quietud, eternidad muerta— y el agua

---

(2) La fuente de Machado es un ente ideal, montado, compuesto por el poeta. Pero este montaje o composición está hecho con base en una realidad que no es en absoluto exótica, sino tan natural para el viajero por Castilla y Andalucía como las encinas, los olivos y los naranjos que pueblan los versos del poeta. No hace falta ir a los jardines modernistas para oír su murmullo —aunque también en esos jardines se escuche con generosidad—. Quiero decir con esto que Machado bien pudo pretender crear una «ilusión de realidad» para enmascarar la función simbólica de la fuente, actitud que no debe extrañarnos en quien ha expresado, con tanta frecuencia, su horror por lo abstracto. Así, el símbolo de la fuente se presenta siempre oculto o sostenido por una ilusión de realidad que el lector acepta como posible. Pendiente de esa fuente, distraído con ella, el lector «muerde» con más facilidad,

—rumor, canción, fugacidad eterna— se encuentran y se oponen en esa síntesis reveladora para mostrarnos otras cosas o —al menos— como objeto de meditaciones más trascendentes. Lo que destaca en «la fuente» —en principio— es la unidad y diversidad de los contrarios, antes que su identidad —intuible, de todas formas, a través de una cualidad común: lo eterno.

REPETICION Y DEVENIR DE LAS IMAGENES

La insistencia con que la fuente —bien sea como elemento lateral, decorativo, o como motivo central— aparece en los versos de Machado la convierte en ejemplo inmejorable —aunque no único— para mostrar la eficacia de la reiteración de tales síntesis de elementos contrarios. Pero esa reiteración, bajo una apariencia de limitación y monotonía, es, en contra de lo que podía esperarse, el resorte que moviliza el mundo machadiano, el origen de su dinamismo y diversidad.

Si tratamos de penetrar bajo la apariencia, lo primero que se observa es la variedad que preside la presentación de esos dos elementos sintetizados —la piedra y el agua—, que a veces el actor opone y unifica no en «la fuente», sino en «el río». En otras ocasiones lo que varía es el fondo de la composición en que la fuente se integra: plazas, jardines, patios. Pero la diversificación más eficaz la logra el poeta al suponer a la fuente alguna o algunas de sus restantes síntesis favoritas, como «la tarde», o esa otra, tan rica en consecuencias, por la que logra establecer toda una cadena de identidades apoyándose en eslabones sutilmente enlazados, prolongados desde la realidad hasta el misterio: «vida»-«recuerdos»-«sueños»-«palabras verdaderas»-«canción»—... En consecuencia, el agua «refleja» unas veces, y otras «canta», «sueña», «murmura» o simplemente «fluye» —siempre en contacto con la piedra inerte, muda, fría.

Voy a detenerme en algunos puntos del devenir del símbolo, aunque están, sin duda, en la memoria de todos:

En el poema VI:

el «cristal» (agua) ——→ «vertía» (melancolía) ——→ sobre «mármol»

---

quizá sin darse cuenta, el anzuelo simbólico. O puede meditar sobre ella —llevado de la mano por el poeta— como si estuviese ante «la cosa misma». Acaso la razón, o una de las razones, que llevaron a Machado a eliminar de «Soledades» el poema titulado «La fuente» sea la descarnada y obvia función simbólica con que allí aparece, delatada en versos como «el símbolo adoré de piedra y agua».

En el poema XII:

el «agua» ⟶ *«pasaba»* ⟶ *bajo (puente de) «piedra»*

En el poema XIX:

el «agua» ⟶ *«sueña»* ⟶ *en la «piedra»*

En el poema XXVI:

el «agua» ⟶ *«suena»* ⟶ *en (la fuente de) »mármol»*

Con la máxima frecuencia, la síntesis *agua-piedra* se sujeta a esa relación, que puede expresarse de manera más abstracta por medio de la siguiente fórmula:

algo ⟶ *pasa (sueña, canta, etc.)* ⟶ *sobre algo*

Los dos extremos de la relación pueden ser ocupados, en otras síntesis, por realidades que no son el agua y la piedra, aunque el término central —esencialmente dialéctico: *el devenir*— permanece invariable:

yo, el viajero ⟶ { *voy, (soñando, cantando)* } ⟶ *a lo largo del sendero* (Poema XI)

Una quimera ⟶ *camina* ⟶ *por montes cárdenos* (Poema XXXVI)

De esa manera, Machado consigue ensamblar los motivos en un conjunto más vasto, los integra en un entramado coherente e inestable merced a la distinta carga expresiva que la misma palabra traslada de poema a poema. Sobre cada símbolo o síntesis que Machado utiliza llega a gravitar toda una columna de significaciones *creadas dentro de la obra* del poeta, que convierten lo que podía haber sido una nota única y repetida en un acorde pleno, complejo, extraordinariamente rico en sugerencias y siempre diverso en sus sucesivas apariciones. Por ese motivo, más que por razones fónicas, la poesía de Machado resulta esencialmente musical (3).

(3) Podría decirse que el conjunto de su poesía se ajusta a la forma «sonata», que no es más que el desarrollo con variaciones de algunos —pocos— motivos, que reaparecen una y otra vez. Por otro lado, acentuando esa musicalidad, está el carácter armónico de sus «signos-acordes», en los que resuenan simultáneamente distintos significados: acordes que se alteran con la inclusión o exclusión de una nota, que pasan de la tónica a la dominante, que modulan el conjunto llevando el tema de una a otra tonalidad.

La musicalidad, así entendida, de Machado exige el conocimiento de toda su obra para percibir con plenitud el significado de cada poema. Leerla fragmentariamente equivale a escuchar compases aislados de una sinfonía. Si hay poetas que ganan con la selección de «sus mejores versos», el lector de Machado necesita conocer todo o casi todo lo que contiene su obra. Apenas sobra algo en ella; con pocas excepciones, todo contribuye y enriquece las significaciones del conjunto y de sus partes. Y voy a tratar de demostrar esto con un nuevo ejemplo.

MUTACION DE LOS SIMBOLOS

Machado no siempre ajusta su actitud dialéctica —que, repito, es determinante de muchos de los rasgos estilísticos que le son propios— al esquema lineal que va de la afirmación a la negación. Al menos, no siempre tiene lugar ese proceso dentro de un mismo poema, que requiere apoyaturas exteriores para manifestarse. Para no perderme en abstracciones, voy a detenerme en un punto del desarrollo al que somete una síntesis ya considerada: «la fuente». Un tema, como dije, que él presenta y re-presenta a través de sutiles desplazamientos, que podrían calificarse de «melódicos» y que acaba fundiéndose con otros motivos en una especie de acorde resonante y complejo. En ese desarrollo, las variaciones no desfiguran la identidad individual de los componentes básicos: el «agua» es vida o algo que indica vida: *movimiento, sueño, rumor, canción, reflejo;* y la «piedra» sigue siendo *eternidad inerte, pasividad, silencio.* Sin embargo, en un momento determinado Machado niega lo que afirma a lo largo de toda su obra, atribuyendo a los componentes del tema signos opuestos, invirtiendo sus valores habituales. A la fuente machadiana le llega a suceder eso en el famoso y breve, misterioso y nítido poema XXXII:

> *Las ascuas de un crepúsculo morado*
> *detrás del negro cipresal humean...*
> *En la glorieta en sombra está la fuente*
> *con su alado y desnudo amor de* piedra,
> que sueña *mudo. En la marmórea taza*
> reposa el agua muerta.

En este poema, «la piedra» (el amor de piedra) es el término humanizado, animado: *sueña;* mientras que «el agua» desempeña el papel inerte que le correspondería a la piedra: *reposa muerta.* Se mantiene constante la «relación de contrarios»: al invertir el valor de uno de ellos, el otro sufre paralela inversión.

Cualquier iniciado en la obra de Machado tendrá que acusar, consciente o inconscientemente, el desequilibrio que esa inversión de valores produce. En la columna o acorde de significaciones que la palabra «fuente» aporta, o sea —para decirlo con la ya inevitable jerga de los especialistas— en el plano paradigmático, chocan ahora el signo positivo y el negativo, desencadenando una especie de circuito eléctrico: el contacto o enfrentamiento de los dos polos genera la corriente y se produce el fluido o la expansión de las en principio limitadas sustancias poéticas, a las que es ya imposible reducir o paralizar. Si «piedra» y «agua» venían a ser en la síntesis «fuente» elementos diferenciados, aunque unidos, en ese momento, aun conservando su heterogeneidad, son portadores de una identidad inesperada. Dicho de otro modo: los contrarios han perdido su propia identidad, han sufrido una mutación que los hace prácticamente idénticos. Lo mismo es lo opuesto; muerte y vida son una única cosa: piedra o agua —da igual (4).

Empezamos a comprender cómo, de qué manera, a través del proceso dialéctico del devenir, por medio de un juego de afirmaciones y de negaciones, de oposiciones e identidades, las escasas y persistentes sustancias poéticas que nutren el mundo machadiano consiguen ofrecer un panorama cambiante, diverso, misterioso. Como Calder —artista tan distinto a él en espíritu e intenciones—, Machado es un creador de estructuras móviles, extrañamente sensibles a la menor variación que se introduzca en el ambiente-contexto. Lo que un poema de Machado parezca —o resulte— dependerá en buena medida de la memoria del lector, o del orden de la lectura. Los malos entendidos en torno a Machado proceden de ahí: algunos han visto en él sólo lo que querían ver —y estaba—, en tanto que otros —de peor fe— han negado lo que no les interesaba ver.

DESTRUCCION DEL SIMBOLO: RECONSTRUCCION DE LA PALABRA

Llegamos finalmente a la identidad más sorprendente y admirable entre las que Machado consigue: la identidad entre el lenguaje estrictamente denotativo y la expresión de «lo inefable», hecho que puede comprobarse en el mismo poema XXXII. En este poema, Machado, gracias en primer lugar a lo que podríamos llamar el verismo y la objeti-

---

(4) No es fácil prosificar los símbolos poéticos de Machado. Sé que «piedra» y «agua» no representan tan rigurosamente «muerte» y «vida». El plano alegórico de la fuente es en realidad mucho más vago, señala a puntos indeterminados, aunque próximos a un centro que, de manera un tanto imprecisa, podría definirse como la fragilidad e inconsistencia del destino humano, o del sueño del hombre, frente a la impermeabilidad del tiempo abstracto, de la eternidad. En cualquier caso, esa relación parece invertirse en el poema XXXII.

vidad de la composición, a la ausencia de cualquier género de reflexiones lírico-sentimentales o de referencias a un plano alegórico —tan frecuentes en otros textos suyos sobre el mismo tema—, y apoyándose incluso en la transparencia del lenguaje, aleja del ánimo del lector la sospecha de una intención simbolizadora. Pero aún llega más lejos en esa dirección: al negar los valores habituales de elementos normalmente alegóricos —precisamente los valores que más contribuyen a configurarlos como símbolos— no sólo produce un desequilibrio que hace vacilar la estabilidad de sus sustancias, sino que rompe, destruye también los símbolos, les devuelve su primitiva condición de palabras. Invirtiendo el proceso de la «alquimia simbolista» —cuya prolongación no podía por menos que desembocar en otro y más grave desgaste de los signos—, Machado logra que «las palabras de la tribu» recuperen todo su vigor, reencuentren su directa y casi brutal capacidad denotativa, vengan a ser —como pretendía Juan Ramón Jiménez— *la cosa misma*. La realidad —no importa que sea mentira— parece íntimamente ligada con el signo. La palabra poética «re-presenta», vuelve a presentar algo inequívoco, regresa desde el símbolo a la denotación, aunque connote todo —con más vaguedad, con más misterio— lo que antes simbolizaba.

DENOTAR, SIMBOLIZAR, CONNOTAR

Creo que es conveniente establecer fronteras que separen el comportamiento simbólico de la palabra de su comportamiento «connotador», tarea ya muy sencilla si se toma como punto de partida las tesis expuestas por Roland Barthes en sus *Elementos de semiología*. Se alude allí al fenómeno según el cual el uso de algunas cosas cotidianas —las ropas, por ejemplo—, utilizadas en principio con fines prácticos, acaba adquiriendo un especial valor de «signo social». Una vez constituidos como tales «signos», la sociedad puede re-funcionalizarlos y considerarlos de nuevo como usos de meros objetos utilitarios; un abrigo de visón puede ser tratado como si sólo sirviese para proteger del frío. En resumen: «la cosa» que había llegado a ser «signo» vuelve a ser «cosa». Cuando se produce este proceso «de ida y vuelta», esta «refuncionalización», no debe hablarse ya —según Barthes— de la significación de los usos, sino de connotación.

Trasladar el agudo planteamiento de Barthes al plano estilístico es extremadamente sencillo: basta con sustituir en ese esquema *uso práctico* por *palabra denotativa* y *signo* por *símbolo*.

La poesía de Machado proporciona un buen campo de experimentación para comprobar la viabilidad y utilidad de tal esquema en el campo de la crítica literaria. Porque Machado, considerado justamente como un gran constructor de símbolos, se ha aplicado —como dije— con el mismo esmero y con la misma sutileza a la tarea de destruirlos. El «ciprés» es un ejemplo —entre los muchos que podrían ponerse— más simple que la fuente, y en consecuencia más cómodo para reducir a fórmula la operación «constructora-destructora» de Machado, y ver mejor los efectos de ese proceso *también dialéctico* mediante el cual el poeta «asciende» las palabras a la categoría de «símbolos» y desciende los símbolos al nivel de «palabras».

En el siguiente esquema, escribo (ciprés) cuando me refiero a ese término como signo denotativo; (CIPRES) cuando está utilizado como símbolo, y *(ciprés)* cuando aparece refuncionalizado, cuando recupera su valor denotativo. Así, nos encontramos con que en su origen, y en la acepción primera del diccionario:

ciprés: denota ———→ árbol

En los «sueños dialogados», la palabra está utilizada por Machado con evidente intención simbolizadora: «el muro blanco y el CIPRES erguido»:

CIPRES: simboliza (expone) ———→ cementerio, muerte, tristeza.

Pero en el poema XXXII aparece como un elemento del paisaje; el poeta se limita a nombrar una realidad, un punto de referencia para situar el «crepúsculo morado», que está «detrás del negro cipresal». Ahí:

ciprés: denota ———→ ciprés; connota ———→ CIPRES; (oculta ———→ tristeza, muerte, cementerio...)

Me parece que este esquema, aunque sin duda arbitrario en sus detalles, refleja que las significaciones no simbolizadoras deben recorrer, para aflorar en la expresión, un camino más largo y tortuoso, llegan desde más lejos por la vía connotativa que por la simbólica. Y pienso que ahí está, en no pequeña medida, el principio del misterio de la poesía de Machado, gran parte de su originalidad. Es mucho más inasible, mucho más vago, mucho menos explicable el halo de significaciones que desprenden esos símbolos «venidos a menos», reconvertidos en signos denotativos, reducidos ahora a su función refe-

rencial, desde la que, sin embargo, siguen transmitiendo, connotando de forma incierta la irradiación que en el símbolo es más próxima y, por lo tanto, menos sorprendente, más obvia.

ORIGINALIDAD DE ANTONIO MACHADO

En gran parte, la originalidad de Antonio Machado está en el lado de su personalidad que corresponde al destructor de símbolos —lado que necesita, naturalmente, del opuesto, sin el que no tendría razón de ser .Es esa actitud negativa, en el sentido dialéctico del término, la que le permite obtener una última y básica identidad de contrarios: la identidad entre el signo denotativo —o «palabra ordinaria», como gustan de calificarla algunos— y la expresión de lo inefable.

Lo que hay en él de original y de ejemplar en ese sentido no fue apreciado en su tiempo, cuando los poetas se esforzaban en apurar las posibilidades abiertas por el simbolismo e intentaban crear ante todo un mundo ideal, imaginativo, autónomo frente a la realidad, en el que la capacidad denotativa de la palabra era una impureza, un estorbo. Para conseguir la meta de lo inefable, los poetas se internaron en el «bosque de símbolos» del que hablaba Baudelaire, bosque en el que no pocos se perdieron. Otros pensaron que destruyendo el lenguaje, arrebatándole su soporte lógico y denotativo, *lo inefable* se produciría por añadidura. El experimento fue apasionante y tiene un nombre: la Vanguardia. Pero prologarlo más de lo debido conduciría —como ha sucedido— a la desafortunada identidad entre «confusión» y «misterio», entre oscuridad e inefabilidad. Machado emprendió un camino diferente, por el que no iba a coincidir nunca con los poetas en su tiempo: desanduvo parte de lo andado, avanzó retrocediendo, taló símbolos del bosque y encontró en la claridad —o al menos en la discreta luz de atardecer— lo que otros buscaban con tanto afán en las tinieblas. Ahora podemos darnos cuenta de que, si hay un poeta de lo inefable en la literatura española moderna, ése es —contra lo que esperaban sus contemporáneos— Antonio Machado.

Los poetas de la generación del 36, que tuvieron el mérito de volver los ojos al olvidado maestro, no supieron ver tampoco su lado positivo, que entonces parecía —cosas de la dialéctica otra vez— el negativo: su lado de destrucción de la palabra simbólica. *El miedo a nombrar* mallarmeano todavía gravitaba sobre algunos espíritus con efectos paralizantes. Por otra parte, se trataba de una generación —como señaló acertadamente Cernuda— demasiado conservadora. Esos poetas, algunos extraordinariamente dotados, vieron en él al cons-

tructor de símbolos tan claros como el agua y se aplicaron concienzudamente a continuar, sólo en ese sentido, su tarea. No era esa la solución, sino la otra. Algunos lo comprendieron a tiempo. Pero la influencia de Machado en las obras iniciales de la generación del 36 derivó en una poesía —¡quién lo diría!— abstracta, mucho más desrealizada que la de los poetas puros o vanguardistas de los que pretendían alejarse; una poesía elaborada sobre la base de símbolos tan transparentes y gastados que no denotaban ninguna realidad; ni siquiera se percibían como tales símbolos. Cuando los poetas de la generación de 1936 escribían —para citar una de sus palabras favoritas— «abril», queriendo simbolizar tantas cosas, no eran más eficaces que el cronista de sociedad que habla de «los maravillosos *quince abriles* de la hija de los generosos anfitriones». En contraste, cuando Machado dice «abril», se llenan todos sus versos de sol y de lluvia, de primavera verdadera, de «diminutas margaritas blancas».

Lección perdida, pues, la de Antonio Machado, un poeta que acaba teniendo admiradores, pero no discípulos, que influye mal a sus pretendidos continuadores. En la posguerra, mientras unos tomaban el rábano por las hojas... *de las encinas,* otros —los social-realistas— lo admiraron ante todo por su ejemplo humano y por sus preocupaciones civiles, tan inequívocas y expresivas de puntos de vista que sentían muy próximos: no se trataba de eso, tampoco —al menos, no se trataba *sólo* de eso, aunque *eso* fuese en aquellos días, y todavía hoy, muy importante.

PROSIFICACION DE UN POEMA

Acaso la gran lección de Machado, esa gran lección que él explicó tantas veces y acerca de tantas cosas en prosa, en vida, y en verso, no produzca nunca resultados comparables a los que obtuvo el maestro. Porque la poesía es algo más que un problema de forma, y desde luego no se resuelve con fórmulas: no hay que olvidar esa «honda palpitación del espíritu» de la que el gran poeta hablaba. Y aquí estamos acercándonos al terreno de lo personal y rigurosamente intransferible. Acaso sea necesaria la precisión de su mano, y la *palpitación del espíritu* que la movía, para trazar versos tan misteriosos y tan nítidos como algunos de los suyos. Hay un Machado sin duda muy profundo, que plantea a la razón enigmas difíciles de resolver: no es ése el que me parece misterioso. El Machado más misterioso, el más ambiguo e inasible es el que puede leerse en sus versos más claros, más inefables cuanto más inequívocos y denotativos. Entre estos poemas «inex-

plicables» recuerdo ahora el titulado *A un viejo y distinguido señor.* Seguramente lo recuerdan ustedes también. Leámoslo una vez más:

Te he visto, por el parque ceniciento
que los poetas aman
para llorar, como una noble sombra
vagar, envuelto en tu levita larga.
El talante cortés, ha tantos años
compuesto de una fiesta en la antesala,
¡qué bien tus pobres huesos
ceremoniosos guardan!
Yo te he visto, aspirando distraído,
con el aliento que la tierra exhala
—hoy, tibia tarde en que las mustias hojas
húmedo viento arranca—,
del eucalipto verde
el frescor de las hojas perfumadas.
Y te he visto llevar la seca mano
a la perla que brilla en tu corbata.

Parece que la palabra de Machado se muestra en esta ocasión en su más precisa función denotativa: hay en ella poco lugar para los equívocos. No cuenta una historia; describe una escena, *pinta* un «paisaje con figura» que podría titularse: «Caballero y parque». La escena tiene tal nitidez que la contemplamos más que la leemos. Después de la lectura, la recordamos como si la hubiésemos visto —y, efectivamente, la hemos visto alguna vez *en la realidad*—, casi estamos a punto de precisar cuándo y dónde (yo lo sé: en el Campo de San Francisco, en Oviedo, año 1932 ó 1933...)—. El lenguaje es extremadamente natural y preciso, apenas distorsionado por el uso del hipérbaton, eficaz ante todo en su función referencial. Adjetivos homéricos o definidores —como diría su autor—: el eucalipto *verde,* las hojas *frescas* y *perfumadas,* la levita *larga,* se mezclan con expresiones más imaginativas, que resultan muy eficaces en su función denotativa y se sienten además como posibles en un nivel conversacional: «parque ceniciento», «vagar como una sombra», «el aliento que la tierra exhala». Ni siquiera percibimos como imagen ese sinécdoque tan coloquial que consiste en reducir la totalidad del cuerpo a una de sus partes: los huesos. La discreción de la rima asonante y la indecisión métrica de la silva contribuyen a disimular el perfil de las estrofas. Las sustancias del poema no pueden ser también menos exóticas y más naturales, igual que los gestos del caballero: aspirar un aroma, llevar distraídamente la mano a la corbata. Estamos ante un lenguaje, en resumen, extremadamente denotativo, un lenguaje para nombrar algo que reco-

nocemos como perteneciente a la realidad; estamos, una vez más, ante *la cosa misma*, a la que vemos como es, o como creemos que es —no como belleza, no como símbolo, pero tampoco como si tal cosa...

Porque en lecciones sucesivas esa figura nítida comienza a irradiar extraños e insistentes —aunque imprecisos— mensajes. Unas palabras del poema I de *Soledades* —«El viajero»— nos vienen a la memoria: «él ha visto... las olorosas ramas del eucalipto». Lo que en aquel poema era parte de un símbolo reaparece en éste como la mera descripción de un gesto: el caballero aspira «el frescor perfumado de las ramas del eucalipto verde». En el poema I se dice del viajero: «El ha visto las hojas otoñales, amarillas, rodar...». En éste volvemos a encontrar las mismas hojas: «las mustias hojas (que) húmedo viento arranca», y es la voz del poeta la que repite tres veces: «Yo he visto», «Yo te he visto»..., «Y te he visto»...

Imprecisas identidades comienzan a insinuarse. Y se expanden. El caballero *vaga* por un parque «que los poetas aman para soñar». Una débil pero perceptible resonancia vibra por encima de esas palabras —creemos escuchar: «yo voy soñando caminos...» (y más lejos: «el agua sueña..., resbala en la piedra...»). Y esa «perla» —lo único duro e incorruptible que presenta el poema— hacia la que va *la seca* —como las hojas— *mano,* nos hace pensar acaso en el mármol —y con el mármol vuelve un remoto rumor de fuente, de agua que pasa y sueña...

Así, desde la estricta denotación de un *paisaje con figura,* se eleva de pronto una vaga nube de significaciones que somos incapaces de fijar en ideas concretas, en palabras. ¿No es eso lo inefable? Espero que se entienda mejor ahora lo que yo quería decir cuando hablaba de la identidad entre lenguaje denotativo y expresión de lo inefable. Machado logra erigir el misterio desde la realidad, sin destruir el lenguaje, negando unos símbolos que afirma en otras partes, estableciendo series de remotas e imprecisas relaciones e identidades. Su ambigüedad es carga de significación, *connotación,* intensificación de «la palabra en el tiempo», es decir, de *la palabra hablada:* nunca destrucción de la realidad de la lengua.

Pero volvamos al viejo y distinguido señor. Yo he leído docenas de veces, en situaciones diferentes, ese poema. Creo, al fin, que puedo prosificarlo, decir en pocas palabras todo lo que el poema sugiere. Debo reconocer que me costó un gran esfuerzo, pero lo he conseguido. Lo que el poema dice en realidad es esto: «A un viejo y distinguido señor. Te he visto, por el parque ceniciento / que los poetas aman / para llorar, como una noble sombra / vagar, envuelto

en tu levita larga. / El talante cortés, ha tantos años / compuesto de una fiesta en la antesala, / ¡qué bien tus pobres huesos / ceremoniosos guardan! / Yo te he visto, aspirando distraído / con el aliento que la tierra exhala / —hoy, tibia tarde en que las mustias hojas / húmedo viento arranca— / del eucalipto verde / el frescor de las hojas perfumadas. / Y te he visto llevar la seca mano / a la perla que brilla en tu corbata».

ANGEL GONZALEZ

The University of New México
Departmente of Modern and Classical Languages
ALBURQUERQUE, New México (USA)

EL SISTEMA POETICO DE LA OBRA TEMPRANA DE MACHADO

Desde 1936 aparece con el número XXXVIII de las *Obras completas* de Antonio Machado un poema que, en forma ligeramente distinta, se encontraba ya en 1903 en la primera edición de las *Soledades.* Dámaso Alonso lo ha calificado de «tenue y misterioso» (1). E incluso para el más atento lector, el poema ciertamente merece ese calificativo de *misterioso.* Helo aquí:

Abril florecía
frente a mi ventana.
Entre los jazmines
y las rosas blancas
de un balcón florido
vi las dos hermanas.
La menor cosía,
la mayor hilaba...
Entre los jazmines
y las rosas blancas,
la más pequeñita,
risueña y rosada
—su aguja en el aire—,
miró a mi ventana.

La mayor seguía
silenciosa y pálida,
el huso en su rueca
que el lino enroscaba.
Abril florecía
frente a mi ventana.

(1) Dámaso Alonso, «Poetas españoles contemporáneos» (Madrid, 1965), pp. 107-110. Dámaso Alonso ha mostrado que Machado había creído, en la primera versión del poema, que «la rueca» era un instrumento que hilaba mediante la acción de girar. Sólo posteriormente advirtió que la rueca consiste en una vara, en uno de cuyos extremos se coloca el copo de lana, lino este que se va a hilar. Como dice don Dámaso «la rueca no gira, sino que es uno de los instrumentos más pacíficos del mundo». La hilandera fija la vara metiendo el extremo libre en su cintura y con el pulgar e índice de su mano va formando un hilo de ese copo. Ese hilo se enrolla luego en el huso, que sí gira. Como vemos, incluso en esta versión final don Antonio no parece tener muy clara esa función de hilar que lleva a cabo la hermana mayor.

Una clara tarde,
la mayor lloraba,
entre los jazmines
y las rosas blancas,
y ante el blanco lino
que en su rueca hilaba.
—¿Qué tienes —le dije—
silenciosa pálida?
Señaló el vestido
que empezó la hermana.
En la negra túnica
la aguja brillaba;
sobre el velo blanco,
el dedal de plata.
Señaló a la tarde
de abril que soñaba,
mientras que se oía
tañer de campanas.
Y en la clara tarde
me enseñó sus lágrimas...
Abril florecía
frente a mi ventana.

Fue otro abril alegre
y otra tarde plácida.
El balcón florido
solitario estaba...
Ni la pequeñita
risueña y rosada,
ni la hermana triste,
silenciosa y pálida,
ni la negra túnica,
ni la toca blanca...
Tan sólo en el huso
el lino giraba
por mano invisible,
y en la oscura sala
la luna del limpio
espejo brillaba...
Entre los jazmines
y las rosas blancas
del balcón florido,
me miré en la clara
luna del espejo
que lejos soñaba...
Abril florecía
frente a mi ventana (2).

(2) «Poesíe» di Antonio Machado. Studi introduttivi, testo criticamente riveducto, traduzione, note al testo, commento, bibliografía. III edizione completa, a cura di Oreste Macri (Milano, 1969), pp. 282-286. Todas las citas se hacen por esta edición.

Tres unidades poéticas constituyen la estructura del poema:

1. En un balcón florido, el poeta ve dos hermanas; una, la más pequeñita, es *risueña y rosada;* la otra, *silenciosa y pálida.* Entre las dos hacen un vestido blanco y negro *(negra túnica, velo blanco).*

2. La hermana risueña ha muerto *(tarde, tañer de campanas, lágrimas);* la otra hermana llora tristemente su ausencia.

3. Han desaparecido ambas hermanas; al mirar al balcón el poeta ve solamente su propio rostro que se refleja en la luna de un espejo que parece encontrarse al fondo de la sala oscura en la que se abre ese balcón.

Aunque difícil, este impresionante poema despierta inmediatamente en nuestra sensibilidad ecos que proceden del centro mismo de la estética machadiana: abril y sus flores, el blanco velo y la risueña presencia femenina; la silenciosa, desdeñosa belleza pálida; Machado solo frente al espejo de una sala oscura. Siguiendo esos ecos emprendemos una larga peregrinación por la poesía de Machado, que esperamos nos devolverá a este «misterioso» poema con las claves que más permitan revolver sus enigmas.

I. LA OSCURA GALERIA DE FONDO ILUMINADO

El principio de nuestra digresión lo constituirán una serie de referencias hechas por Machado a una imagen que constituye el centro mismo de sus *Galerías;* en ellas nos encontramos con varias unidades estructurales que dominan toda su poesía temprana.

1. Una galería oscura,
2. que se abre a un fondo iluminado,
3. ese fondo es realmente un huerto luminoso,
4. en ese huerto hay una fuente y un limonero,
5. la luz que ilumina ese huerto es el *AMOR* (amor maternal inicialmente). La más explícita referencia al sentido de la imagen de *galería* se encuentra en un poema publicado en *Alma española* en 1904.

Yo he visto mi alma en sueños
como un estrecho y largo
corredor tenebroso
de fondo iluminado... (3).

---

(3) P. 968. Los puntos suspensivos, aquí y en los poemas siguientes, denotan que solamente cito aquellos fragmentos del poema que son relevantes a mi argumento.

Los dos elementos:

1. Corredor oscuro (largo, estrecho, tenebroso)
2. fondo iluminado

son explícitamente definidos como constitutivos metafóricos del «alma». Este *fondo iluminado*, por otra parte, se reduce a nuevas unidades significativas en otro poema en que ese «alma» recibe una serie de calificaciones:

Galerías del alma... ¡El alma niña!
Su clara luz risueña;
y la pequeña historia,
y la alegría de la vida nueva...
¡Ah, volver a nacer, y andar camino,
ya recobrada la perdida senda!
Y volver a sentir en nuestra mano
aquel latido de la mano buena
de nuestra madre... Y caminar en sueños
por amor de la mano que nos lleva (4).

Este poema (y los que a continuación vamos a analizar) especifica la imagen del *corredor tenebroso* con *fondo iluminado*, aclarando, sobre todo, sus raíces personales, y consiguientemente emocionales. El *corredor* es aquí *galería;* su fondo iluminado corresponde a *la infancia del alma*, y se caracteriza por una serie de elementos que producen una poderosa impresión de goce espiritual: *clara luz risueña, alegría de la vida nueva, latido de la mano buena / de nuestra madre.* Posteriores referencias confirmarán la construcción que provisionalmente adelanto aquí: la *vida nueva*, claro está, es la *infancia*, y comprende, en cuanto tal, referencias poéticas a un *PARAISO PERDIDO* (perdido *ahora*, es decir, en el tiempo presente en el poeta que recuerda su niñez) que corresponde a sus años infantiles en el palacio de las Dueñas, de Sevilla, mitificados ahora por la imaginación poética y constituidos en archetipo de existencia *celestial.* Ese *PARAISO* está iluminado por una *clara luz risueña* cuya fuente (su *Sol)* es la presencia amorosa de la *MADRE*, archetipo a su vez del *AMOR TRASCENDENTE*, que se manifestará en una serie de presencias amorosas a lo largo de su obra, pero todas ellas cobrando su sentido de esta primera revelación, de esta epifanía maternal. Y es esa presencia la que da fuerzas al niño para entrar en el tiempo (en la galería oscura): *el amor de la mano que nos lleva* nos mueve a *caminar;* un caminar, sin embargo, calificado por un término esencial en el sistema de las *Soleda-*

---

(4) P. 366.

des: en sueños. Gran parte de nuestro estudio se ocupará de esos sueños, y de las hadas que los tejen.

De que tal *galería* tiene una raíz biográfica no cabe duda. Incluso en su vejez, al hacer un balance de su vida, recurre a esta gran imagen que domina su primera poesía:

Soñé la galería
al huerto del ciprés y el limonero... (5).

y en el primer poema de *Campos de Castilla*, titulado *Retrato*, dice de sí mismo:

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla
y un huerto claro donde madura el limonero (6).

Y, finalmente, en uno de sus más grandes poemas, volverá a recoger estas obsesivas imágenes, decantadas, evidentemente, por una sostenida meditación poética y convertidas en elementos fundamentales de un sistema estético que permanecerá sorprendentemente fiel a sus primeras raíces:

Tengo recuerdos de mi infancia...
... en un huerto sombrío el limonero
de ramas polvorientas
y pálidos limones amarillos
que el agua clara de la fuente espeja... (7).

Resumamos ahora, pues, las unidades estructurales contenidas en la imagen «fondo iluminado» en que desemboca el largo corredor tenebroso del alma. Ese fondo está constituido por:

1. un huerto con ciprés y limonero,
2. un huerto claro donde madura el limonero,
3. un huerto sombrío con un (o varios) limonero de ramas polvorientas y limones amarillos —pálidos— espejados en el agua clara de una fuente.
4. La metáfora aparece, incluyendo en el significado (alma joven) referencias concretas a la infancia del poeta y a su patio de Sevilla.

Estas unidades podrían a su vez reducirse a unos últimos elementos aún más simples: 1) *Huerto* (y dentro del huerto el *limonero* y el *ciprés*); 2) *Fuente;* 3) *Luz* (claridad).

---

(5) P. 882.
(6) P. 378.
(7) P. 510.

El *huerto sombrío* nos presenta un cierto problema: en efecto, en él encontramos un componente («sombrío») para contradecir el carácter de «claridad», que es un elemento esencial del fondo luminoso. Es cierto que podríamos evitar esa aparente contradicción diciendo simplemente que ese «sombrío» corresponde a la «sombra» proyectada por los árboles en un huerto por sí luminoso. Tal interpretación, sin embargo, no me parece concluyente; al contrario, creo que ese carácter «sombrío» corresponde al árbol «ciprés» del elemento 1. Es decir, y si pasamos de los significantes (las imágenes) a los significados (los estados de espíritu), Machado parece sugerir que en la infancia misma, y a pesar de su radiante claridad, existe un elemento de sombra, es decir, de melancolía. Esa melancolía, sin embargo, es »clarificada», desposeída de su oscuridad, por el agua de «la fuente». Tal fuente, pues, desempeña un papel fundamental en este sistema poético en que hemos descompuesto el fondo luminoso de la *galería*. Vamos a analizar a continuación dos poemas que aclararán el sentido de estas imágenes y nos ayudarán a penetrar más a fondo en el sistema estructural del «fondo luminoso».

El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta
sobre el encanto de la fuente limpia,
y allá en el fondo sueñan
los frutos de oro...

Si yo fuera un poeta
galante, cantaría
a vuestros ojos un cantar tan puro
como en el mármol blanco el agua limpia.

Es una tarde clara,
casi de primavera;
tibia tarde de marzo,
que el hálito de abril cercano lleva;
y estoy solo, en el patio silencioso,
buscando una ilusión cándida y vieja:
alguna sombra sobre el blanco muro,
algún recuerdo, en el pretil de piedra
de la fuente dormido, o, en el aire,
algún vagar de túnica ligera.

....

Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara,
casi de primavera,
tarde sin flores, cuando me traías
el buen perfume de la hierbabuena,
y de la buena albahaca
que tenía mi madre en sus macetas.
Que tú me viste hundir mis manos puras

en el agua serena,
para alcanzar los frutos encantados
que hoy en el fondo de la fuente sueñan...
Sí, te conozco, tarde alegre y clara,
casi de primavera (8).
Y en una estrofa de agua
todo el cantar sería:
....
..........................., *vuestros ojos tienen*
la buena luz tranquila,
la buena luz del mundo en flor, que he visto
desde los brazos de mi madre un día (9).

Varios de los elementos ya estudiados no sólo se repiten, sino que se profundizan y consolidan en estos poemas, mostrando que sus conexiones en el espíritu del poeta son permanentes y que poseen, por tanto, el carácter de «unidades estructurales» que les hemos atribuido. Los analizaremos individualmente:

1. *EL HUERTO.* Las ramas del limonero son calificadas, de nuevo, de *polvorientas,* lo que nos obliga a descomponer la unidad limonero en dos elementos: el árbol *(limonero)* mismo y el carácter *polvoriento* que le califica y que, evidentemente, tiene un valor poético significante. Realmente, la *fuente* nos produce *otro limonero,* el que se refleja en ella; pero esta vez sólo los limones, los *frutos de oro* aparecen destacados por el poeta. El acto de reflejarse es verbalizado en *soñar.* La sinécdoque producida con el limonero en las imágenes estudiadas (y que consiste en la consideración independiente de dos de sus partes, *ramas polvorientas y pálidos limones),* es aclarada con la introducción de *la fuente.* Al introducir en la segunda parte del poema los versos:

Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara...
que tú me viste hundir mis manos puras
en el agua serena,
para alcanzar los frutos encantados
que hoy en el fondo de la fuente sueñan...

Machado nos permite penetrar en el sentido del desdoblamiento. Es evidente que la primera parte del poema nos muestra el hombre triste y desilusionado que ha regresado al jardín donde pasó su infancia en busca de un inocencia y alegría que ha perdido. El carácter de *polvoriento de la rama* y de soñar de los limones en el agua de la fuente corresponde a la sombra de tristeza con que el hombre de «hoy»

(8) Pp. 234-236.
(9) P. 342.

intenta revivir el niño de «ayer»; es decir, en definitiva, y como siempre en Machado, es el *tiempo* el que cubre la vida con una tenebrosa oscuridad. Aunque ese *polvo,* pues, corresponde al paso con que los años van cubriendo el claro mundo infantil, su presencia se hallaba prefigurada ya en la infancia misma, puesto que en ningún momento vive el hombre ausente del fluir temporal; al *polvo,* pues, con toda su carga tradicional de imagen de la muerte, corresponde el *ciprés* del huerto infantil (existiera o no en el palacio de Dueñas, que para nosotros es indiferente; lo más probable es que lo plantase allí la imaginación creadora del poeta Machado). Alegría y tristeza velan, por tanto, sobre el recién nacido infante y serán, como veremos, las hadas que tejen su vida y sus sueños. Sólo en la creación estética, reflejándonos en el agua mágica del arte, podemos limpiar nuestros dorados frutos del polvo temporal.

Por eso en la segunda parte del poema un éxtasis proustiano parece tener lugar; nos encontramos frente a un *temps retrouvé.* No es un olor de humedad ni una magdalena las que obran el milagro de abolir el tiempo, sino la acción combinada de la *tarde clara* y la *fuente.* El milagro de recuperación del tiempo (aunque calificado, a su vez, por otra serie de elementos significativos que de momento ignoramos) se concentra en un recuerdo muy concreto: el del niño que *hunde* sus *manos puras* para alcanzar los limones reflejados en el agua.

2. *LA FUENTE.* En la primera parte del poema, «El limonero lánguido...», el visitante triste ve la fuente *desde fuera,* busca «algún recuerdo, en el pretil de piedra / de la fuente dormido»; tal actitud corresponde al tono emocional de ausencia que embarga la visita al jardín. No hay mención del agua: el visitante sólo contempla la corteza pétrea que la contiene. Sin embargo, en el mágico encuentro de la infancia de la segunda parte, el artista contempla no la corteza de piedra, sino *los frutos encantados* que *sueñan* en el fondo de la fuente. Pero observemos el contraste entre esos frutos «hoy» y «ayer». El soñar de los *frutos encantados* pertenece al hoy del poema y es, por lo tanto, *el recuerdo dormido* que esperaba encontrar el visitante de la fuente de piedra. Ese *soñar* y *dormir* de hoy son la sombra de un ayer *despierto.* Y ¿en qué consistía ese *estar despierto?* Sin duda en creer que en el fondo del agua estaban unos frutos encantados —por eso el niño *hunde sus manos* en el *agua serena* de *la fuente,* pues, en cuanto unidad estructural, nos aparece ahora conteniendo un nuevo elemento *agua pura,* que posee el poder de *encantar* los frutos reflejándolos— y, en su reflejo, dotándolos de una brillantez y claridad de que carecen en el árbol. Literalmente, el agua le ha quitado al árbol

el polvo del tiempo (oscuridad tenebrosa, nada), retornándolos a la serenidad y claridad infantiles. El poema «Si yo fuera un poeta...» aclara ese valor purificador del agua: el artista identifica la limpieza de su amor por la amada con el amor maternal, y para expresar esa pureza nos dice que su poema es «como en el mármol blanco el agua limpia» («cantaría / a vuestros ojos un cantar tan puro / como en el mármol blanco el agua limpia. / Y en una estrofa de agua / todo el cantar sería»). El poema es formalmente comparado a *la fuente.* En la fuente misma, Machado distingue dos elementos: uno estático y formal, la *fuente de mármol,* que contiene el agua, y otro dinámico, contenido en el primero: el *agua limpia.* La emoción amorosa producida por la contemplación de los ojos de la amada es comparada a la canción del agua de la fuente; ese amor, a su vez, se identifica con el que constituye el fondo celestial del alma, el que sentía por su madre cuando veía el «mundo en flor»; y, en una imagen que analizaremos más adelante, veremos que esa misma fuente aparece coronada por una estatua del *AMOR.* Estas imágenes, enriquecidas por los significados que esos contextos implican, nos muestran, pues, que la *fuente* nos refiere metafóricamente a *la actividad poética;* por ella podemos recobrar el *PARAISO PERDIDO,* la luz celestial del alma niña, y, en la emoción formalmente contenida en el poema, darle una pureza trascendente que desafía el fluir temporal y el poder de la oscuridad y el polvo cotidianos.

3. *LA LUZ DEL HUERTO: LA MADRE.* Los versos anteriores nos llevan, por fin, a la estructura poética esencial, que, aunque presente en formas alusivas, no había ocupado hasta ahora el trono estético que en el sistema que analizamos le corresponde. Al presentar los elementos de nuestro análisis mostramos la relación entre dos: el *fondo luminoso* de la *galería* y el *huerto claro.* Ese huerto nos ha aparecido, al aplicarle nuestra metódica lupa, mucho más complejo de lo que habíamos creído inicialmente. Nos hemos encontrado con algunas imágenes —el *limonero,* la *fuente*— que desempeñaban en él funciones de esencial significación poética; pero habíamos descuidado una unidad significativa que, si tenemos en cuenta la gran imagen de *la galería, es capital,* no ya en estos poemas, sino en la obra entera de Machado: la *LUZ* por la que esa galería tiene un *fondo iluminado,* por la que el huerto es un *huerto claro.* Examinemos los textos poéticos que la contienen:

a) *«es una tarde* clara...»
b) *«una ilusión* cándida *y vieja...»*
c) *«algún vagar de* túnica (¿blanca?) *ligera.»*

d) *«tarde alegre y clara...» —tarde que traía* { *«el buen perfume de la hierbabuena»* / *«y de la buena albahaca»* }

«que tenía mi madre en sus macetas»

e) *..............................., vuestros ojos tienen*
la buena luz tranquila,
la buena luz del mundo en flor, que he visto
desde los brazos de mi madre un día».

La comparación de los contextos en que la imagen aparece en los poemas aquí estudiados (y que podríamos multiplicar *ad infinitum,* pues éste, como hemos dicho, es uno de los más permanentes motivos machadianos) es tan evidente que apenas necesita comentario. La ilusión *cándida* del visitante del jardín es también *vieja* porque, como los versos anteriores muestran, es la ilusión de *la vida infantil,* cuya felicidad el hombre triste añora; esa ilusión es revivida por una tarde clara, y es evidente que si aquella tarde clara fue alegre (pues la presente también es *tarde clara* y es *triste)* es porque le traía el perfume de hierbabuena y albahaca de las macetas de su madre. Es interesante insistir en la repetición, martilleo realmente, del término *buena:* «el *buen* perfume de la hierb*abuena»,* «la *buena alba*haca»; Machado no se confunde con calificativos; con arte magistral introduce en los sustantivos mismos las imágenes de *claridad* y *bondad,* convirtiéndolos en realidad absoluta (sustancia de las cosas y múltiple manifestación), para mostrarnos su raíz última, la *MADRE,* que, a su vez, es pura LUZ *(luz buena, luz del mundo en flor)* y *AMOR de los AMORES,* pues la *amada* es una manifestación temporal, un fenómeno de esa *LUZ* que, a través de la *MADRE,* nos deslumbró en la infancia y, como veremos, procede (y lleva) a un MAS ALLA (que. sin embargo, permanece, en definitiva, hipotético).

Entre los versos que acabamos de enumerar hay uno [*c)* «algún vagar de túnica ligera»] que tentativamente introdujimos en nuestro análisis suponiendo («¿blanca?») que tal túnica era también una posible imagen del fondo luminoso, y por tanto formaba parte del sistema poético que estamos estudiando. Evidentemente, nuestro interrogante tenía un carácter provisional, y bien sabíamos que esa túnica, que dejamos fuera de nuestro comentario, era blanca y estaba íntimamente relacionada con ese *PARAISO* infantil que es el fondo celeste y luminoso del *ALMA.* Volvamos a un poema ya mencionado:

Soñé la galería
al huerto del ciprés y limonero...
la ausencia y la distancia
volví a soñar con túnicas de aurora.

Si dejamos de lado esta imagen en nuestro análisis de las unidades estructurales componentes de *HUERTO-PARAISO,* no era por suponerla insignificante, sino precisamente porque su capital importancia la convierte en una pieza fundamental de nuestro estudio. Ese *fondo iluminado* de la tenebrosa galería que hemos mostrado ser una metamorfosis del *huerto* (cuya claridad y perfume procedían de la *MADRE)* nos vuelve a aparecer en *otra metamorfosis* tan poderosa y expresiva como las anteriores: *como una joven vestida de albos hábitos.* Y esa joven, vamos a ver, es la hermosa *risueña y rosada* del poema XXXVIII de *Canciones,* que Dámaso Alonso, como dijimos, calificó muy justificadamente de *misterioso* y cuya interpretación nos hemos propuesto en este estudio. Pero la complejidad del poema requiere que de nuevo busquemos una serie de contextos de los que podamos desgajar sus unidades significativas.

II.A. LAS DOS HERMANAS

Dos poemas van a servirnos para establecer las estructuras fundamentales de este nuevo sistema de imágenes:

... De tu morena gracia,
de tu soñar gitano,
de tu mirar de sombra
quiero llenar mi vaso.
Me embriagaré una noche
de cielo negro y bajo,
para cantar contigo,
orilla al mar salado,
una canción que deje
cenizas en los labios...
De tu mirar de sombra
quiero llenar mi vaso.

Para tu linda hermana
arrancaré los ramos
de florecillas nuevas
a los almendros blancos,
en su tranquilo y triste
alborear de marzo.
Los regaré con agua
de los arroyos claros,
los ataré con verdes
junquillos del remanso...
Para tu linda hermana
yo haré un ramito blanco (10).

El hada más hermosa ha sonreído
al ver la lumbre de una estrella pálida
que en hilo suave, blanco y silencioso,
se enrosca al huso de su rubia hermana.

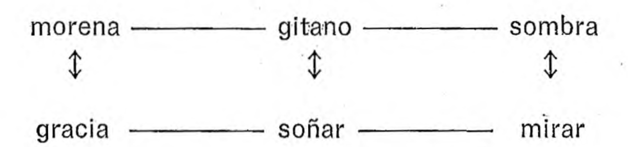
Y vuelve a sonreír, porque en su rueca
el hilo de los campos se enmaraña.
Tras la tenue cortina de la alcoba
está el jardín envuelto en luz dorada.

La cuna, casi en sombra. El niño duerme.
Dos hadas laboriosas lo acompañan,
hilando de los sueños los sutiles
copos en ruecas de marfil y plata (11).

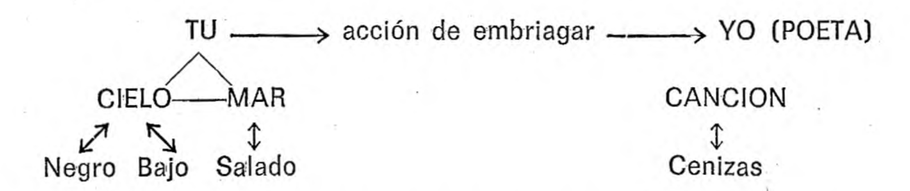
(10) P. 292.
(11) Pp. 358-360.

Ambos poemas se refieren a dos hermanas; una de ellas aparece asociada a una familia de imágenes que envuelven el tono cromático de *oscuridad* (12); la otra con otra familia asociada a su vez con el tono, opuesto, de *claridad*. Consideremos cada familia como un sistema y veamos de qué forma las distintas imágenes se aclaran recíprocamente.

En el sistema que corresponde a la *Hermana sombría* encontramos la imagen inicial de la belleza femenina como una *poción* o *bebida embriagadora*. Los elementos que forman la poción son:



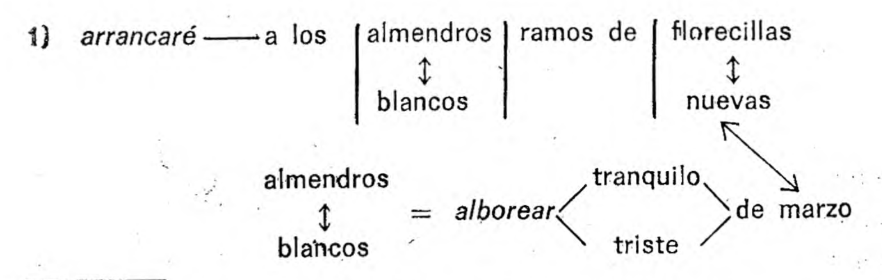
gitano, evidentemente, comprende e integra las notas de *morena* y *sombra*, todos los cuales participan del tono de *oscuridad;* nos encontramos frente a una mujer gitana, morena (que va a aparecer en seguida personificada: «para cantar contigo»). Pero esa oscuridad se comunicará a su vez a la actividad de *soñar, mirar* (ambas notas podemos considerarlas unidas en un *mirar soñador)* y que parece ser parte de una nota más amplia de *gracia*, que deberemos considerar, pues, sobre todo, como gracia espiritual, más bien que la usual gracia rítmica de la típica «bailadora» gitana. Esta gitana soñadora es una *musa* del poeta, que inspira cierto tipo de poesía, una poesía tenebrosa y amarga. El «me embriagaré contigo» corresponde, en el plano significante, a la imagen ya señalada de *beber la copa de sombra;* la imagen inicial, pues, se ha metamorfoseado en la de una mujer morena con la que pasea el poeta, en una *noche de cielo negro* y bajo, a la *orilla al mar salado*. El nexo entre la primera unidad y la segunda se ha establecido mediante el verbo *embriagarse*, que le sirve para *cantar contigo*. Los elementos de esta segunda imagen podrían arreglarse en la siguiente constelación:



(12) Aunque más bien habría que hablar de «ausencia de color, es decir, de ausencia de luz, no cabe duda de que «oscuridad» tiene en cuanto «imagen» (es decir, «signo») un sentido positivo, pues su significado contiene estados espirituales (tristeza, nostalgia, angustia) tan reales para el artista como los de alegría, inocencia, etc., significados por las imágenes de «luz».

El paisaje que corresponde a la *hermana sombría* es de un cielo *negro* y *bajo:* en cuanto *cielo-negro,* nos encontramos con una asociación casi paradójica, pero ciertamente no ajena al mundo poético del simbolismo: la identificación de un goce *doloroso* que se había insinuado en los románticos y culminado en Baudelaire (13). *Bajo* contiene sugerencias más vagas: en mi opinión, dos principalmente: *cielo bajo* en cuanto a opresión angustiosa, y *cielo bajo* en cuanto *cielo terreno,* es decir, una visión poética que trasciende lo terrenal (que es el sentido del «cielo de tierra» en el citado poema de Lorca). Esta asociación nos ayuda a comprender el elemento *mar salado,* puesto que, igualmente, incluye las notas de *infinitud* [*inmanencia* (en cuanto realidad material: mar) y *trascendencia* (mar inmenso, ilimitado, mítico, etc.)]; y de tristeza o angustia: *salado.* Si unimos ambas imágenes nos encontramos, pues, con que esa musa sombría inspira al poeta (lo embriaga, como mujer y como bebida) una canción que, lógicamente, participa de su tenebroso carácter: deja «cenizas en los labios». La canción, pues, a través del poeta, y por inspiración de la *hermana sombría,* es la voz de un terrestre cielo oscuro y el rumor del mar salado.

La *hermana clara,* por el contrario, aparece como centro de un sistema caracterizado por el tono de claridad, de blancura, y, consiguientemente, opuesto al anterior. Este sistema es algo más complejo por abarcar una imagen que se descompone en varias formas de identidad. Básicamente, la estrofa anterior contenía dos imágenes: mujer como *vino* que se bebe en un vaso; como *gitana* en cuya compañía se canta. Esta estrofa contiene solamente una: el artista hace un *ramito blanco* de flores que ofrece a la *linda hermana.* El *ramito* será, como lo era la canción de ceniza, metáfora de un tipo de poesía distinto, opuesto (aunque luego veremos que no totalmente) al anterior, y esta hermana es, por tanto, otra musa del artista. La acción de formar el ramito, sin embargo, es mucho más compleja de lo que a primera vista parece. He aquí la actividad del artista:



(13) Y que continuará en generaciones postsimbolistas. Este poema, especialmente, me parece una fuente directa del gran poema de Lorca «El paso de la Seguiriya» del «Poema del Cante Jondo», con «su muchacha morena, cielo de tierra, dolor de cal y adelfa», etc.

El *arrancar,* en cuanto acción del artista (galán de la *musa clara),* envuelve la previa actividad exterior de un *árbol,* en este caso el *almendro.* Podemos establecer como axiomático que, como en la imagen anteriormente estudiada del *limonero,* nos encontramos frente a un *árbol del paraíso.* El almendro blanco, del que el poeta va a tomar sus flores, aparece, en los primeros versos, ya constituido en su gloriosa presencia primaveral; pero el diminutivo *florecillas* y el calificativo *nuevas* indican que ese florecer es tierno y frágil, acaba de comenzar, y es, consiguientemente *(marzo),* vulnerable a exteriores mutaciones atmosféricas. Ese significado es elaborado en la poética descripción, en los versos siguientes, de la actividad de *florecer* que ha blanqueado al almendro. Tal florecimiento se expresa por el verbo *alborear,* que dinamiza las dos notas anteriores, *blancura* y *novedad;* es, pues *tranquilo,* puesto que su potencia crea blancas flores, pero *triste,* pues al ser *alba* lleva consigo la nota inevitable de un futuro anochecer. Quiero, sin embargo (de momento), prescindir de esa nota de *tristeza* [que nos estropea un poco nuestro sistema (¡qué pena que los poetas no sean siempre críticos!] y concentrar nuestra atención en las notas predominantes de *blancura* y *novedad.*

La segunda acción del artista-galán es:

2) regaré — con *agua* de *arroyos* / *claros*

Como los limones, también la blanca flor del almendro parece purificarse (probablemente perder posible polvo, como el que oscurecía los limones) mediante un *agua* que, a su vez, participa de esa misma *claridad* de la flor. No necesito insistir en que nos encontramos de nuevo con la *encantadora* transmutación estética, mediante la poesía, de una realidad bella en sí, pero aún impura.

3) ataré — los / con *verdes* junquillos / del *remanso*

En mi opinión, el *verde* corresponde al mismo carácter de *novedad* de los ramos (repite la nota de *primavera temprana, alba)* y *remanso* al de *tranquilidad (agua tranquila).* Insiste, por tanto, en el carácter *encantador* y *purificador* de la acción poética, enfatizando, al mismo tiempo, las notas de *blancura* y *novedad. Primavera del alma,* pues,

para resumir, *infancia en el tiempo, claridad de la inocencia*-la *hermana clara*, que inspira esta poesía tan distinta de la anterior, es de nuevo, evidentemente, el *patio de Sevilla.*

El poema «El hada más hermosa...» aclara estos conceptos al presentarnos las mismas imágenes en un contexto significativo diferente, que, por tanto, los enriquece semánticamente. Las *hermanas* son ahora dos *hadas* que presiden sobre la cuna de un recién nacido (sin duda el poeta, Machado, mismo). Se trata de las conocidísimas hadas madrinas que otorgan sus dones; en el hilar, huso, rueca, aparecen, claro está, asociadas a las parcas que tejen su destino. La compleja imagen del huso y la rueca no requiere nuestra atención aquí; como Dámaso mostró, Machado siempre se sintió incómodo con ella, y los dos versos finales del poema («hilando de los sueños sutiles — copos en ruecas de marfil y plata») siguen conteniendo un error, ya que es el «huso» el que hila, y no la «rueca». Pero atengámonos al espíritu del poema. Nos interesa la distinción de las dos hermanas. No aparecen separadas por el color, ya que sólo una de ellas está eróticamente calificada: *rubia hermana.* Podemos asumir que la otra es *sombría,* puesto que conocemos las características generales del sistema en que se encuadran, aunque, como esa *oscuridad* se refiere, como hemos visto, a unos caracteres espirituales de tristeza, angustia, etc., no es absolutamente imprescindible materializarla en un cierto color de los cabellos (negros, claro) que la opondrían con plena exactitud (rara vez encontrada, por nuestra desgracia, en los poetas) a su hermana. Lo que sí nos dice Machado es que la *hermana sombría* es más *hermosa* que la *rubia.* He aquí lo que las distingue en este poema:

1) *Hermana rubia* - hilo	suave blanco silencioso	tiene su origen en: «la lumbre de una { estrella pálida»	se enrosca en su huso

La imagen fundamental aquí expuesta es *hilo = luz de estrella.* Notas esenciales de ese *hilo-luz* son: *blanco, suave, silencioso;* la luz de la estrella, claro está, debe ser entendida como comprendiendo poéticamente esas notas, y añadiéndoles por su origen el carácter de *celestial.* Estas notas de *blancura* (idéntica a la de la flor del almendro), *suavidad* (ternura de la flor nueva), *silencio* (tranquilidad en el poema anterior) son, como antes, *paradisíacas* (proceden del mundo astral).

2) *hermana sombría* (que, por vez primera, se nos dice que es *más hermosa)*

en su rueca —enmaraña— | los hilos
de los campos

La distinción con la hermana anterior se hace *solamente* en cuanto a que el hilo aquí tiene un origen terrestre (de los campos) y en vez de enroscarse suave y silenciosamente en el huso, aquí se *enmaraña* en la rueca. El sentido general, pues (sin entrar en detalles técnicos de la operación de hilar), es que frente la clara y perfecta operación celestial de la *hermana clara, la hermana sombría* realiza una penosa e imperfecta operación terrenal. La segunda, sin embargo, *sonríe;* tanto cuando hila su hermana, como cuando lo hace élla misma. La implicación de la sonrisa parece suponer una conciencia superior a la de su más ignorante (más *inocente)* hermana, y en esa superior conciencia de la terrenal tristeza parece residir su belleza superior.

Las escenas nos dan algunos otros elementos, apenas esbozados, que no vamos a analizar ahora, pero cuya importancia aparecerá más adelante:

3. La acción tiene lugar en *el interior de un cuarto;* ese cuarto (y la cuna) están en sombra, mediante una cortina.

4. Más allá de la cortina hay «un jardín envuelto en luz dorada».

5. Los hilos son imágenes de los sueños con que obsequian (por ser ésa la acción arquetípica de las hadas-parcas) al futuro poeta.

6. Ruecas de marfil y plata parece sugerir que cada hermana tiene una rueca (perfectamente posible y compatible con la mención anterior del *huso);* sin embargo, el contraste marfil-plata me resulta impermeable. Toda la lógica parecería requerir claro-oscuro; y aunque el *marfil* es, sin duda, mucho más blanco que la *plata,* me resulta imposible entender la plata como *sombría.* Sería necesario un estudio sobre *la plata* en Machado, que yo no he hecho, para ver si es posible integrar esta imagen en un sistema, o si se trata, por el contrario, de una visión puramente personal de Machado en esta ocasión y, por tanto, estéticamente intuible, pero imposible de analizar científicamente.

II.B. LA HERMANA CLARA

Por necesidades metodológicas voy a intentar desarrollar, en primer lugar, nuestro análisis de la imagen de la *hermana clara,* aunque rompa en cierto modo la secuencia hasta aquí seguida; creo que de este modo podremos llegar a una mejor comprensión de estas unidades

que constituyen, como vamos viendo, imágenes fundamentales en la poesía primera de Machado. Los poemas que vamos a ver a continuación nos permiten ampliar y precisar el estudio hecho en el apartado anterior:

Desde el umbral de un sueño me llamaron...
Era la buena voz, la voz querida.
—Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma?...
Llegó a mi corazón una caricia.
—Contigo siempre... Y avancé en mi sueño
por una larga, escueta galería,
sintiendo el roce de la veste pura
y el palpitar suave de la mano amiga (14).
¿Y ha de morir contigo el mundo mago
donde guarda el recuerdo
los hálitos más puros de la vida,
la blanca sombra del amor primero.
La voz que fue a tu corazón, la mano
que tú querías retener en sueños,
y todos los amores
que llegaron al alma, al hondo cielo?... (15).

En el poema anterior el niño *dormía:* la asunción (implícita en el arquetipo de las hadas tejiendo su destino) es que ese *dormir* corresponde a la inconsciencia de un recién nacido. Va a comenzar a vivir: la proximidad del jardín *envuelto en luz dorada,* que tan bien conocemos, indica que nos encontrábamos en el período anterior a los juegos infantiles cuyo carácter paradisíaco ya hemos señalado. El poema «Desde el umbral...» señala, precisamente, ese comienzo de la vida, que tiene lugar dramáticamente, es decir, mediante un diálogo en que una voz, *la voz buena; la voz querida;* incita a traspasar el umbral de la conciencia. Ya sabemos que tal voz tiene un valor arquetípico y que su primera encarnación era la *MADRE.* Pero, por supuesto, no la única: Dios, Leonor, el hada buena, serán sucesivas manifestaciones de ese mágico espíritu de *INOCENCIA* y *AMOR* que subyace a diferentes vehículos poéticos. La *voz buena* invita al niño a comenzar a vivir, y esa invitación tiene la forma de incitarle, como se incita a un niño a comer algo maravilloso, a *ver el alma,* que aparece así metafóricamente materializada como un encantador objeto de visión. La voz muestra de nuevo su carácter amoroso en que es recibida por el corazón infantil como *una caricia.* A continuación el poeta nos presenta la conclusión del drama mediante una metáfora en que se incorpora

(14) P. 336.
(15) P. 354.

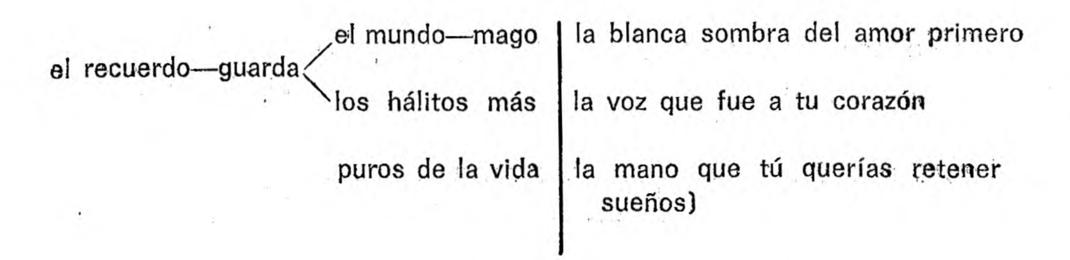
esa visión del alma: el niño comienza a caminar (vivir) por ese alma que es descrita como una *larga* y *escueta galería;* va acompañado de una figura en parte mágica *(veste pura),* en parte real *(la mano amiga = la madre).* Las notas esenciales de la imagen podríamos expresarlas en este cuadro:

Avancé—en mi *sueño*—por galería ⟨ larga / escuela ⟩ —sintiendo ⟨ roce de veste—pura / palpitar—mano ⟩

suave ↕ palpitar; amiga ↕ mano

El *sueño,* que es una nota ambigua en Machado (también acompaña a la *hermana sombría),* prolonga el *dormir infantil,* y califica esa inocencia del niño que nos es ya familiar. La *galería,* por *supuesto,* nos es bien conocida; la presente imagen, *avancé,* implicará un *ir penetrando* en la *galería* y, como veremos, un irse alejando del *jardín de luz dorada* (el carácter *escueto* de la *galería* sugiere sutilmente la futura, angustiosa oscuridad). *Veste pura* introduce con la suficiente vaguedad la nota de *túnica (velo,* etc.) que sabemos es una de las características esenciales de las imágenes que nos ocupan. Su *pureza,* unida a las notas de *suave* y *amiga,* asocia poéticamente el hada misteriosa con la solicitud maternal.

Estos mismos elementos están vistos desde el polo opuesto (el *fin de la vida, el envejecer)* en el poema «Y ha de morir contigo...». Tal idea, por supuesto, está implícita en el primer verso: «Y ha de morir contigo...». El artista contempla a su *yo* en el momento de su muerte, de la conclusión de ese viaje que se ha iniciado en el poema anterior. Y, *desde esa muerte mira hacia la iniciación vital antes descrita;* pero esa iniciación nos es referida como contenida en la memoria del hombre-en-la-muerte:



y todos los amores (resumen de las anteriores imágenes)

↓ que llegaron ⟨ al hondo cielo / al alma ⟩

La infancia se identifica, pues, con asombrosa precisión (pues se repiten absolutamente todos los elementos) con un *mundo mago* y con un *cielo* que parece constituir el *fondo del alma.* Lo que hace a ese fondo (o comienzo, aquí) del alma *cielo,* son esa serie de amores que constituyen *apariciones, encarnaciones (fenómenos,* podríamos decir si quisiéramos meternos en *honduras)* de *una realidad sagrada:* el *AMOR DE LOS AMORES.*

II.C. LA HERMANA SOMBRIA

Dos breves poemas nos permitirán delimitar con, en mi opinión, definitiva precisión las notas, ya señaladas, de este segundo gran mito de la poesía machadiana:

Siempre fugitiva y siempre
cerca de mí, en negro manto
mal cubierto el desdeñoso
gesto de tu rostro pálido.
No sé adónde vas, ni dónde
tu virgen belleza tálamo
busca en la noche. No sé
qué sueños cierran tus párpados,
ni de quien haya entreabierto
tu lecho inhospitalario.
....
Detén el paso, belleza
esquiva, detén el paso.

Besar quisiera la amarga
amarga flor de tus labios (16)

Me dijo una tarde
de la primavera:
Si buscas caminos
en flor en la tierra,
mata tus palabras
y oye tu alma vieja.
Que el mismo albo lino
que te vista, sea
tu traje de duelo,
tu traje de fiesta.
Ama tu alegría
y ama tu tristeza
si buscas caminos

---

(16) Pp. 252-254.

en flor en la tierra.
Respondí a la tarde
de la primavera:
Tú has dicho el secreto
que en mi alma reza:
yo odio la alegría
por odio a la pena... (17).

El poema «Siempre fugitiva y siempre...» tiene innegables analogías con el anteriormente analizado «De tu morena gracia...»; el que aquí nos ocupa añade algunas notas a la imagen anterior. El carácter oscuro del *mirar de sombra* y *morena gracia* es representado ahora por el *negro manto* que mal cubre su rostro. Dos características de esa enigmática figura aparecen por vez primera: su rostro es *pálido* y *desdeñoso;* y pobablemente semánticamente enlazado con ese desdén, la *virgen* (que parece ser objeto de velado deseo erótico del artista) es enigmática y elusiva. El poeta no sabe «donde tu virgen belleza-tálamo busca en la noche»; «qué sueños cierran tus párpados»; «quien haya entreabierto tu lecho inhospitalario»; las imágenes de *tálamo* (con las implicaciones nupcial, consumación, etc.) y de «entreabría el echo», tienen evidentes connotaciones eróticas; el deseo de posesión va más allá de la belleza corporal, pues el poeta incluye en su ansiedad los *sueños* de la *belleza virgen.* Esos sueños eran, precisamente, uno de los elementos esenciales que, en el poema anterior, formaban los ingredientes de la bebida embriagadora que el artista deseaba beber [*morena gracia* (equivalente a belleza corporal) + *soñar gitano* + *mirar de sombra*]. En los dos poemas nos encontramos con una misma unidad estructural (la alusiva imagen de la *hermana sombría),* objeto de funciones significativas análogas (embriagar, poseer), y que en ambos casos produce idéntica acción espirtual en el artista: amargura. En «De tu morena gracia...», el poeta manifiesta su deseo de cantar una canción (inspirado por la «bebida» de la oscura musa) «que deje / cenizas en los labios», y «Siempre fugitiva y siempre...», el deseo del artista se manifiesta bajo la análoga metáfora de «Besar quisiera la amarga / amarga flor de tus labios», en que la repetición del adjetivo enfatiza esa nota común de *amargura,* la profunda tristeza con que la alusiva belleza pálida afecta al poeta.

Del poema «Me dijo una tarde...», me interesa señalar solamente una nota: la identificación del *alma vieja* (el alma primera del artista; es decir, el alma infantil) con una túnica de *albo lino.* El poema tiene carácter dramático, y resume un diálogo entre dos personajes:

(17) P. 294.

Una tarde de la primavera (que aconseja al poeta) y el *poeta mismo.* La *Tarde* le sugiere cómo puede hacer florecer su vida (es decir, evitar la *desolación de la soledad,* de que hablaremos más adelante); el consejo de la tarde es sorprendente: que el mismo «albo lino» sea el traje de duelo y el de fiesta. No le pide que evite la tristeza, sino *que la ame,* e igualmente sorprendente, ese imparcial amor de alegría-tristeza es poéticamente significado con la idea de mantener el alma vestida de la misma túnica. El poeta confiesa su imposibilidad de seguir el consejo de la *Tarde.* Es la nota de *albo lino,* claro está, la que quiero destacar. Sin duda, el *albo lino* corresponde a la *túnica ligera* del jardín infantil, y a las que con *lumbre de una estrella* e *hilo de los campos,* tejían las hadas para el recién nacido artista. Pero si esto, como nos parece ahora indudable, es así, y si el jardín infantil, pleno de perfume, flores, limonero y fuente, corresponde a la blanca túnica del alma ¿cómo es posible que esa blancura alcance también, como aquí se nos sugiere, a la tristeza misma, a la *hermana sombría?*

Este es uno de los poemas centrales de toda la poesía de Machado, pero especialmente de la temprana que aquí nos ocupa. Si quisiéramos recoger los que de una forma u otra se relacionan con estas imágenes (y *Tarde, Primavera, Abril* serán metamorfosis posteriores de las imágenes que estudiamos) tendríamos que incluir una verdadera antología de sus obras. Aunque el sistema poético de Machado, como el de todo artista cuya inspiración no muere, evoluciona, y nuevas imágenes desplazan las anteriores, las que aquí nos ocupan mostrarán esa persistencia que caracteriza los auténticos mitos centrales del cosmos poético de un creador. Nuestra dificultad se acrecienta por el hecho de que Machado mismo introduce una serie de elementos que muestran una esencial ambigüedad en su pensamiento. En efecto, la paradoja de que el mismo *albo lino* cubra el alma en su tristeza y alegría, sea traje de fiesta y de luto, se quiebra en una serie de ocasiones en que la acción concreta de las hermanas se nos muestra en el ejercicio de *tejer* ese vestido espiritual. En el poema «Abril florecía...», el vestido que tejen las hermanas tiene una *túnica negra* y un *velo blanco;* en el poema «El hada más hermosa...», el hilo de la *hermana rubia* procede de la *lumbre de una estrella pálida,* mientras que el de la *hermana sombría* es el *hilo de los campos* (lo que, si no oscuridad, parece sugerir un grado muy inferior de claridad, como lo expresa, en el mismo poema, el contraste marfil-estrella ↔ plata-campo). Más adelante, intentaremos resolver este enigma; bástenos de momento señalar que la valoración igualmente positiva de *alegría y tristeza* se nos presenta en la poesía temprana de Machado como una

aspiración del artista que su experiencia existencial le muestra ser irrealizable. La raíz de ese sorprendente deseo de equiparar espiritualmente alegría y tristeza (más aún, de sobreponer la tristeza —*El hada más hermosa*— a la alegría) se nos revela al relacionar esta serie de elementos estéticos que el análisis de estas estructuras básicas nos ha revelado. Ambas hermanas tejen conjuntamente el mundo de lo sueños del poeta, aunque a una de ellas corresponde la inspiración celestial, a otra la terrenal; de una brota la *cristalización* ideal, la lumbre de belleza *eterna* que rodea con un halo estético los objetos de nuestra humana pasión; de la otra brota la *pasión concreta*, individualizada, en que ese divino anhelo se encarna (la madre, Leonor, etcétera), pero que, en cuanto seres terrenales, están sujetos al tiempo y a la muerte. A la primera corresponde el «jardín de un patio de Sevilla»; a la segunda, la «oscura galería» por la que el hombre (y el artista) avanzan, pero «sintiendo el roce la veste pura / y el palpitar suave de la mano amiga». El dolor de la temporalidad se ilumina (clarifica, viste de *albo lino)* por la presencia de la eternidad. Es más, la tristeza del tiempo posee una fuente de goce supremo precisamente porque la nostalgia nos permite transmutar lo terreno, mediante la actividad poética, en materia estética, en poesía (en una realidad que vence al tiempo, por tanto). Estos amores son, pues, notas de una música que cristaliza en *palabras verdaderas:*

Tal vez la mano, en sueños,
del sembrador de estrellas,
hizo sonar la música olvidada.

como una nota de la lira inmensa,
y la ola humilde a nuestros labios vino
de unas pocas palabras verdaderas (18).

Frente a esta doble presencia, cuya benéfica influencia hace florecer el alma, Machado nos presenta un estado de esterilidad, que supone la muerte del espíritu: el yo frente a sí mismo, sin sueños; la nada: la desolación de la *Soledad*, que da título (y sentido) a su primera inspiración. De esa *Soledad* radical nos ocuparemos ahora.

C. MACHADO FRENTE AL ESPEJO

Alegría y tristeza, presencia y nostalgia, tejen el hábito, la veste que viste el alma, y de su influjo brota la sustancia poética. La tristeza,

(18) P. 368.

por tanto, tiene un valor, espiritual y poético, tan positivo, o más, que la alegría, y ejerce una poderosa función en la actividad creadora del artista. No debemos, pues, confundirla, con un tercer estado, *la angustia,* que corresponde a la desolación de la *soledad* y a la que acompaña la esterilidad estética. Machado ha expresado en múltiples ocasiones, y a lo largo de toda su obra, la desolación de la *soledad,* pero para nuestro fin presente nos vamos a referir a dos poemas que no sólo continúan, y apoyan, el sistema poético que nos ocupa, sino que nos permitirán interpretar la tercera parte de nuestro «misterioso y tenue» poema:

Hoy buscarás en vano
a tu dolor consuelo.

Lleváronse las hadas
el lino de tus sueños.
Está la fuente muda,
y está marchito el huerto.
Hoy sólo quedan lágrimas
para llorar. No hay que llorar, ¡silencio! (19).

Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean...
En la glorieta en sombra está la fuente
con su alado y desnudo Amor de piedra,
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta (20).

Nos resultará muy fácil interpretar el poema «Hoy buscarás en vano...», puesto que hemos señalado ya los significados de sus imágenes. La hadas, en *plural,* las dos hermanas, se han llevado la alegría y la tristeza, y con ellas la sustancia espiritual de que se nutre la vida y la creación del artista. De ahí que, literalmente, queda un dolor sin consuelo. En imágenes que equivalían a las dos hermanas, es decir, *el huerto* y *la alegría,* encontrábamos un juego de luz y sombra que *vestía* al alma de blanco (o de blanco y negro), y vistiéndola, la dotaba de dignidad y majestad espirituales y estéticas. Tanto la claridad el *huerto,* cuanto la oscuridad de la *galería,* tenían su raíz en la luminosa y florida realidad de aquél, puesto que la *galería,* como vimos, consistía en la oscuridad con que el tiempo cubre el fondo luminoso y celestial del alma, el *huerto de Sevilla.* De ahí que la muerte del espíritu se señale *precisamente* (con la certísima *precisión* semántica de la ver-

(19) P. 344.
(20) P. 274.

dadera imaginación estética) con la muerte de los elementos esenciales del JARDIN-PARAISO: «Está la fuente muda / y está marchito el huerto». Esa idea de impotencia, de muerte espiritual, se encuentra aún más dramáticamente expresada en el poema «Las ascuas de un crepúsculo morado...»; los símbolos tradicionales de muerte envuelven, aniquilan casi, la imagen del luminoso *AMOR* que encantó al jardín: *crepúsculo morado,* puesto del Sol (muerte, claro; el «morado», procedente de Juan Ramón probablemente, equivale aquí a un desangrarse que acentúa el carácter doloroso de esa muerte); el *crepúsculo* es reforzado al situarlo tras *los cipreses,* cuyo carácter funerario no necesita señalarse, y al convertirse, la acción entera de ponerse el Sol, en el consumirse de una brasa («ascuas... humean»). El *AMOR,* no vivo, sino *de piedra,* sueña *mudo;* tanto *piedra* cuanto *mudo* expresan la impotencia espiritual del artista abandonado de sus hadas; de ahí que *la glorieta* (que era esencialmente luz, flores y perfume) esté *en sombra* y el agua *muerta.* Tal vez, pues, la *Soledad* machadiana, y la angustia que le corresponde carece, por esa impotencia misma, de posible desahogo. De ahí esa magistral vacilación que marcan los dos versos finales del poema anterior: «Hoy sólo quedan lágrimas / para llorar»; pero llorar corresponde a la *tristeza,* al *hada pálida,* supone el hondo consuelo de la nostalgia y de su expresión poética. No, a la *Soledad* no le cabe alivio: a la muda desolación sólo corresponde una expresión equivalente: «No hay que llorar, ¡silencio!».

El «misterioso» poema, por tanto, ha dejado de ser misterioso para nosotros. Nos señala tres momentos espirtuales del artista que constituyen la esencia misma de su espíritu y de su actividad creadora; en cuanto tal, y aunque (por su aparente dificultad) desatendido por la crítica, es una de sus más importantes creaciones y nos sirve de clave para comprender el sistema poético del primer Machado. Frente a una primavera exterior, el artista sufre una serie de transformaciones espirituales que se expresan en metamorfosis de las tres unidades poéticas que componen el poema:

1) En un primer momento, ambas hermanas, la *hermana clara* («risueña y rosada») y la *hermana sombría* («silenciosa y pálida)», tejen el vestido del alma del artista (en este caso, es blanco y negro: *negra túnica, velo blanco);* la presencia de la *hermana clara* corresponde a la del *AMOR,* y, aunque inevitablemente el poeta está inmerso en el tiempo, vive aún entre los perfumes y flores del *PARAISO;* abril es, no sólo una realidad exterior, sino interior.

2) Ha muerto la presencia amorosa; pero persiste la nostalgia de su presencia, el alma está poseída de tristeza. La única presencia actual

es la de la *hermana sombría,* y hacen su aparición imágenes de muerte: *la tarde; tañer de campanas; sus lágrimas.* Al *PARAÍSO* exterior corresponde una tristeza interior; pero el alma no está sola: aún vive *el hada más hermosa,* que nos embriaga, aunque tenga una amarga flor por boca, y deje en nuestros labios sabor a *ceniza.*

3) Desolación: *SOLEDAD.* Las dos hermanas han desaparecido. El tiempo gira sin presencia amorosa, alegría o tristeza, que fecunde el espíritu del artista. A la luz celestial del *PARAISO* ha reemplazado el astro nocturno, la Luna del espejo que en la Noche Oscura («la oscura sala») refleja el rostro solitario del poeta. Sin alegría y sin tristeza, en un tiempo monótono y vacío, Machado está solo.

JAVIER HERRERO

University of Pittsburgh
Faculty of Arts and Sciences
Dept. of Hispanic Languages
805 A Cathedral of Learning
Pittsburgh, Penn. 15260
(USA)

EL PRIMER ANTONIO MACHADO

Entra Antonio Machado en literatura de la mano de su hermano Manuel, y ambos de la de Enrique Paradas, director de *La Caricatura.* Sus trabajos en prosa los firma «Cabellera», cuando son exclusivamente suyos, y «Tablante de Ricamonte», si escritos en colaboración con Manuel. Aurora de Albornoz los recogió en un volumen de título certero: *La prehistoria de Antonio Machado.* Pues la verdad es que esas prosas pueriles; adolescentes, son anteriores al poeta que, no tardando, cristalizaría en los poemas de *Soledades* (1903).

Algunos de los incluidos en este volumen aparecieron primero en revista, y varios quedaron olvidados, consciente o inconscientemente. *Soledades* se inserta en un marco, el del modernismo, que lo hace perfectamente inteligible como testimonio de una época, de un momento en el devenir de la literatura; con él o en él se deja oír un acento diferente, un tono personal, que recuerda el de Rubén Darío, pero no es el de Rubén Darío. La temática y el léxico están contagiados y a veces impregnados de rubendarismo, pero la inflexión es, desde los primeros poemas, machadiana.

En el mundo occidental se asistía entonces a la rebelión de las minorías pensantes contra el tradicionalismo, expresado en el ámbito de la literatura por una retórica elocuente, cargada de sonoridades retumbantes. Zorrilla y Núñez de Arce fueron las primeras víctimas de una rebelión que no fue obra exclusiva de los poetas, aunque la de ellos es la que aquí nos interese destacar. Cernuda pensaba que Darío se interpuso en el camino de la evolución natural de la poesía española, pero, ¿cuál sería, después de todo, la evolución «natural», y por qué pensar la conmoción dariana en estos términos? Ni Machado ni Juan Ramón Jiménez olvidaron a Bécquer, considerado por Jiménez como uno de los precursores del modernismo, e incorporado del modo más ingrávido y sutilmente operante a la poesía del mejor Machado, incluso en *Soledades.*

Lo poco que sabemos de las circunstancias en que se escribieron los poemas reunidos en este libro hace pensar si al componerlos respondería el poeta a estímulos del momento, sin subordinarlos a una idea general. Y aun así, *Soledades* es obra unitaria, unificada por la tendencia simbolista y por el tono un tanto apagado, y casi siempre melancólico, de los poemas.

No es un libro orgánico, al modo como posteriormente lo fueron *Cántico* o *Sombra del paraíso.* Es una colección de poemas y no una obra organizada sistemáticamente. Pero la unidad puede lograrse por diversos procedimientos, de los cuales el más obvio es la concentración temática. Machado optó por otros, más sutiles. Al acabar *Soledades* el lector cree haber escuchado una confidencia continuada, la de una voz que con diverso pretexto se deja oír, modulada para expresar en cada caso los matices diferenciales de la intuición. El tono, como es sabido, influye decisivamente en la coloración afectiva del poema y en su recepción por el lector; se ajusta a la intuición y la expresa en forma convincente.

No puede separarse el elemento tonal del tema mismo y menos de la voz o *persona* (en el sentido de máscara) manifiesta en el poema. Si el tono es uno, es porque la *persona* es una: el soñador de caminos crepusculares, cuya melancolía no depende del tiempo, de la estación, ni del lugar: Invierno, Otoño, Abril, Cenit, Crepúsculo, Amanecer, Caminos, Mares, Parques; Galerías, Juventud, Amor, Muerte..., estaciones iguales integradas en el fluir de una corriente donde apenas se diferencian en el reflejo. ¡Qué insignificancia la variedad temática y con qué candor se revelan los temas como pretexto para modulaciones tonales en que se dice una voz que pronto parecerá familiar! El autor de *Soledades* habla desde sí mismo, y no siente la necesidad de ficcionalizarse para autentizar en la ficcionalización cambios de tono como los que más adelante le impulsarán a inventar los heterónimos que en 1926 (Abel Martín) y en 1928 (Juan de Mairena) se darán a conocer.

El poeta canta de sí y en sí; canta ensimismado y su canción brota esencialmente del ir y venir de su reflexión: «de mis soledades voy / y a mis soledades vengo». Canta, además, para crear lo que sin el poema no existiría, para dar vida en la palabra a lo que fuera de ella sólo sería vaguedad, susurro o silencio: saudades, por ejemplo. Saudades, soledades que Machado lleva a la poesía pensando menos en Góngora que —acaso— en Augusto Ferrán. *Soledades.* No hay equívoco posible en cuanto a la significación de la palabra: alude a la situación desde la cual se escribe, y aún más a la experiencia creada en el poema: se refiere a un determinado tipo de texto lírico carac-

terizado por el tono nostálgico y por la sencillez, que don Antonio Machado practicó con la destreza de quien se ejercita en lo connatural. Manuel Tuñón de Lara ha señalado como rasgo característico de esta obra «la necesidad que tiene el poeta de decir algo»; y así es, pero a condición de entender ese algo como consecuencia de un anhelo renovador que el poema expresará claramente.

Según indicó el propio Machado, hay en *Soledades* poesías escritas a partir de 1898, y, dadas las fantasías noventayochistas que han circulado durante medio siglo, no podrá menos de sorprender la falta de relación entre estos versos y la circunstancia histórica; no se hallará en el libro, escrito entre 1898 y 1902, huella alguna —ni siquiera una alusión de pasada— de la catástrofe padecida por España en esa época.

En una biografía intelectual de Machado, tarea todavía no realizada e imposible de intentar en el espacio de que aquí dispongo, sería preciso aquilatar las reacciones del poeta frente al desastre: los testimonios de que disponemos son pocos y tardíos. Pérez Ferrero ha contado (y la versión es de primera mano) que Antonio y Manuel Machado se hallaban en Sevilla cuando estalló la guerra con Estados Unidos: sabemos que en 1899 los dos viajaron por vez primera a París, para trabajar en la casa Garnier, donde conocieron a Rubén Darío, famoso ya, y no parece arriesgado afirmar que los versos de *Azul* (1888 y 1892) y los de *Prosas profanas* (1896) habían sido leídos por ellos. Hasta el final de su vida resonancias rubendarianas se oyen en la poesía de Antonio, y con ellas una cierta vaguedad soñadora cercana a la que con frecuencia se insinúa en los versos de Gustavo Adolfo Bécquer. Supo Darío caracterizar al poeta de *Soledades* con su propia palabra, en términos que entrañaban una revelación del ente transeúnte por las oscuras galerías que él mismo creara.

Sabemos que *Soledades* no es libro escrito de un tirón, ni de prisa. Por las fechas de algunos poemas puede asegurarse que desde 1898 trabajó Machado en los que incluyó en el volumen, y en los que dejó fuera. Años movidos: el poeta entró en el pequeño mundo de las letras, y, además de a Rubén Darío, conoció a Jean Moreas, Oscar Wilde, Valle-Inclán, Benavente y Juan Ramón Jiménez, entre otros. Trabajó en París como traductor a sueldo, terminó tarde el bachillerato, a los veinticinco años, ocasionalmente fue actor muy secundario en la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza e inició su colaboración en *Electra;* en los años inmediatamente siguientes publicó verso y prosa en *Helios, Alma española* y *El País,* diario republicano.

En los comienzos de su vida literaria todavía es el hermano de Manuel, que, un año mayor y de temperamento más abierto, va pre-

cediéndole y abriendo camino para los dos. Recuérdese el entusiasmo de Unamuno al leer *Alma* y recuérdese también que fue Manuel quien envió a Juan Ramón Jiménez el ejemplar de *Soledades.* Por testimonio de Cansinos Assén sabemos que en la visita que un grupo de escritores jóvenes hizo al autor de *Ninfeas,* en el Sanatorio del Retraído, la atención de Juan Ramón «se dirigía más bien a los Machado, sobre todo a Antonio, grave y discreto» (1).

Los primeros poemas de Machado —al menos hasta la fecha no se conocen publicaciones anteriores— son los insertos en los números 3, 6 y 9 de *Electra* (1901), el último de ellos, «Salmodias de abril», con el seudónimo de César Lucanor, nombre que no acierto a explicarme, aunque su resonancia literaria sea clara. ¿Será este César el primer heterónimo machadiano? No lo creo: es todavía un seudónimo, como los de «Cabellera» y «Tablante de Ricamonte» utilizados para las colaboraciones juveniles en *La Caricatura* (1893). En el número 3 de *Revista Ibérica* (20 de agosto de 1902) se publicaron cinco poemas de la serie «Del camino», con este orden: IX, I, VIII, X y VII; en el número 4 de la misma (15 de septiembre de 1902), el titulado «Campo». No es imposible que una revisión cuidadosa de las revistas efímeras del fin de siglo proporcione nuevos hallazgos o primeras versiones de las poesías recogidas en *Soledades.* Tales descubrimientos tendrían interés en cuanto corroboraran o rectificaran lo sabido sobre la creación artística machadiana, y afectarían a la obra misma según salió de las manos del autor.

¿Por qué excluyó varios poemas aparecidos en revista si, comparados con los escogidos, no sólo no desmerecen, sino que hubieran contribuido a redondear el libro? La respuesta es clara: no lo sabemos. Ignoramos sus razones y sólo nos queda el refugio, precario refugio, de las hipótesis más elementales; la eliminación se realizaría por considerar poco valioso tal o cual poema; en algún caso, por simple olvido. No era Machado de quienes llevan al día la cuenta de sus versos, o de sus prosas. Páginas de calidad quedaron inéditas a su muerte, y en 1926, al enviar a Juan Ramón Jiménez un ejemplar de *Nuevas Canciones,* le remitió unos cuantos textos que había olvidado incluir en esta obra (2).

Por declaración de Machado mismo sabemos que ciertos poemas de *Soledades* fueron escritos a finales del siglo XIX, años de esplendor del primer modernismo cuya obra más representativa es *Prosas pro-*

---

(1) Cansinos Asséns: «Juan Ramón Jiménez», «Ars», núm. 5, San Salvador, abril-diciembre, 1954.

(2) Véase «Relaciones entre A. M. y J. R. J.» Università di Pisa, 1964, p. 6. Publiqué los poemas inéditos de Machado en «Papeles de Son Armadans», núm. LXX, enero 1962.

fanas, publicada en 1896. Fue Machado uno de los primeros y de los más constantes seguidores, en lo esencial y con frecuencia en el detalle, del mejor Rubén Darío, aunque con la personalidad y el vigor que su genio imponían. No iba a ser segundón en nada, pero estaba tan dentro de la época y tan en el centro de la batalla, que la pretensión de escamotear su participación en ella me parece indefendible. Los testimonios de su adscripción en cuerpo y espíritu a las tendencias renovadoras son abundantes y pueden hallarse en su poesía y fuera de ella. A Rubén le conoció en 1899, en París. Pérez Ferrero, que se lo oyó decir a Machado, asegura que el autor de *Azul* vio entonces algún poema de su joven amigo y que le pareció «admirable».

En 1901 colabora en *Electra,* primera revista del modernismo español, y desde ese momento figura entre los renovadores; entonces se afianza su amistad con Villaespesa, Valle-Inclán, Martínez Sierra, Pérez de Ayala y Juan Ramón. *Helios,* la mejor revista de la época, les unirá todavía más y fortalecerá su conciencia de grupo. Cuando en 1903 acuse recibo de *Arias tristes* dará muestras de advertir con lucidez el combate en que los nuevos escritores se hallaban empeñados y la parte que en él se tocaba: «Yo trabajo también —le decía a Juan Ramón—. Creo en mí, creo en Vd., creo en mi hermano, creo en cuantos hemos vuelto la espalda al éxito, a la vanidad, a la pedantería, en cuantos trabajamos con nuestro corazón. Pero pienso, queridísimo amigo, que es necesario afrontar una gran lucha contra la ignoble chusma nutrida de la bazofia ambiente. Pero hay que luchar sabiendo que los fuertes somos nosotros, no esa pobre canalla que escribe en términos minúsculos contrahechos». Y la conciencia de estar del lado de la razón y de la poesía se manifiesta aún más enérgicamente cuando disiente, a continuación, de quienes, como Gregorio Martínez Sierra, frente al adversario común dejaban traslucir «un fondo de humildad que no es el nuestro» (3).

Y reseñando *Arias tristes,* en *El País* (1904) todavía declara más explícitamente su adscripción a las corrientes renovadoras: «De todos los cargos que se han hecho a la juventud soñadora, en cuyas filas, aunque indigno milito...». Lo que apunta ya, y ello es natural, es la diferencia, el matiz, que, en su caso, más le inclinaban al intimismo que a la evasión. Como intimista se clasificó en cierta curiosa nota (inédita hasta que la publicó Luis Rosales en «Los complementarios» (4) en que sobre caracterizarse así, clasifica a Rubén Darío como neo-ba-

---

(3) «Relaciones», p. 36.
(4) «Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 11-12.

rroco, como líricos puros a Juan R. Jiménez y a Bécquer, y como impresionista lírico a su hermano Manuel (5).

Más adelante, cuando con notoria precipitación empezó a darse por muerto al modernismo y a empequeñecer su valor y su significación histórica, Antonio Machado (y en algún momento el mismo Juan Ramón) intentó rectificar su imagen, eliminar de su obra los signos más reveladores de lo epocal y desligarse de lo pasado. Dadas las circuntancias, es comprensible este deseo, y no sólo como medio de afirmar su personalidad, sino para no ser alcanzado por la caricaturesca configuración que el modernismo iba tomando a manos de una crítica incomprensiva y a menudo hostil, sobre todo en España, donde costaba trabajo aceptar que la orientación de las literaturas hispánicas no se fijara desde las redacciones y los cafés de Madrid.

Lo que quiso hacer Machado en *Soledades* lo dejó dicho en una nota de 1914: «*contar* la pura emoción, borrando la totalidad de la historia humana»: es decir, abolir lo anecdótico, que por ser «literatura» se contraponía a la poesía. Es un programa y, además, lo parece. Machado precisó todavía más: «se trataba sencillamente de poner la lírica dentro del tiempo y, en lo posible, fuera de lo espacial». La pretensión de temporalizar la lírica podía realizarse, como enseña Juan de Mairena, con recursos que puede utilizar y con frecuencia utiliza el poeta al escribir poesía: «cantidad, medida, acentuación, pausa, rima, las imágenes mismas, por su enunciación en serie, son elementos temporales» (6). Se trataba sobre todo de eliminar los conceptos y las imágenes conceptuales para que el poema se convirtiera en puro canto, basado en intuiciones y no en razonamientos.

Este retorno a lo natural puro, al canto por el amor del canto mismo, impuso los recursos de composición que hace un momento recordé. Si Machado defiende la rima es por razones semejantes a las que Richards esgrimiría lustros más tarde (en *Principles of Literary Criticism,* 1925): por como, gracias a ella, se cumplen expectativas, siquiera el poeta piense más en la sensación y el crítico más en el sonido que la suscita o la acompaña. Si practica las formas oblicuas de expresión es por necesitarlas para expresar algo de otra manera indecible; son medios de soslayar limitaciones del habla y de facilitar una nueva percepción de las cosas.

Y el deseo de volver al puro canto impuso a *Soledades* la carga simbólica con que se ofreció al lector. Condenar el simbolismo de Machado como producto epocal, pronto trasnochado y hoy inadmisible

---

(5) Puede verse en: «Obras, Poesía y Prosa». Buenos Aires: Losada, 1954, p. 712.

(6) «El arte poética de Juan de Mairena», Ibídem, 315.

por irrelevante (y tal cosa se sugirió y hasta se afirmó no hace mucho), no es sólo muestra de ahistoricismo, sino de algo más grave: de poco feliz comprensión del fenómeno poético en general y del fenómeno Machado en particular. Sin repetir lo que ya he dicho en otras partes, tampoco puedo callar el hecho obvio de que la poesía machadiana hace uso constante de símbolos y de imágenes simbólicas. Dejé afirmada esta opinión cuando titulé un librillo mío, años atrás, *Las secretas galerías de Antonio Machado,* pues estas galerías o laberintos (como tales indistintamente se ofrecen) no son sino formas simbólicas de presentar el ser y el vivir del alma, de hacer visible esa intimidad que el poeta quería mostrar en sus sinuosidades, altos y bajos, contradicciones y persistencias. La imagen, a fuerza de prolongada, se convierte en uno de los símbolos centrales de la obra, expresando con rigor las intuiciones del creador.

El poema es una experiencia, una creación que constituye una experiencia y los textos de Machado prueban la verdad de esta afirmación. En uno de los no incorporados a *Soledades,* el dedicado a Juan Ramón y titulado «Los jardines del poeta», constituye al poeta en jardinero de jardines diversos y para sugerir la variedad acude a un recurso sencillo y eficaz: incluir en el poema versos reminiscentes de los de otros poetas: «apenas soy aquel que ayer soñaba», «y en todo el aire sólo el agua suena». Se cita por alusión y en forma que únicamente advertirá la resonancia y su sentido quien esté familiarizado con los poetas dilectos del homenajeante y del homenajeado. Así el homenaje se enriquece y la multiplicidad de las voces convocadas para crear la experiencia sugieren la variedad de cuerdas de las «dulces liras» que en el mágico jardín se dejan oír.

La ambición del poeta es notoriamente excesiva si no imposible: que el visionario logre expresar la angustia, no ya personal, sino metafísica, de ser hombre. Pues las modulaciones tonales de *Soledades* concurren a la realización de un proyecto de hacerse en el poema, de contemplarse y descubrirse en el poema, espejo de sentimientos oscuros que la palabra crea casi antes de que el cerebro sea capaz de pensarlos. El tono revela el sentimiento y determina la figura.

No puedo imaginar al Machado de los primeros años del siglo más que como poeta muy consciente de lo que hacía y de como lo hacía. En una carta que creo es de 1903, le decía a Juan Ramón Jiménez: «Háseme ocurrido un poemita que me preocupa mucho y que, no bien terminado, iré a leérselo»; y en otra algo posterior añadía: «No es la forma externa lo que a mí me preocupa, sino la estructura interna» (7).

---

(7) «Relaciones», pp. 36 y 37.

Conviene destacar el verbo: «me preocupa», utilizado para referirse a su trabajo, a los problemas de oficio, que los genios de baratillo creen cosa de poca monta, pero que para los practicantes son fundamentales. Anteponer la estructura interna a la externa es preferencia natural en quien se interesaba en acordar intuición e imagen sin concesión ni a lo conceptual ni a lo superpuesto. Forma interna es equilibrio, armonía natural, mientras que si hablamos de lo externo parece como si apuntáramos a la ortopedia, a lo impuesto desde fuera, como un molde sobre materia blanda. Las correcciones que Machado hizo en sus poemas primerizos tienden a la personalización y a la progresiva eliminación de los elementos de época, sobre todo en vocabulario.

En alguno de los primeros poemas hay convencionalismo de expresión que a distancia debió antojársele ajeno y por ajeno falso, como a Juan Ramón Jiménez iban a parecérselo los poemas de *Ninfeas* y *Almas de violeta,* libros que condenó e intentó suprimir. Pero con raras excepciones, aun en esos versos juveniles empiezan a cuajar otras cosas. Aun en el poema dedicado a *Ninfeas,* donde, si no me equivoco, la intención de Machado era escribir como Juan Ramón, para duplicar y corroborar el gesto de admiración implícito en la dedicatoria (adelantándose así a lo hecho por Rubén Darío en la «Oración» que años más tarde éste había de dedicarle), están ya los «mágicos lagos», metáfora equivalente, en otro contexto, a las galerías y los laberintos en que luego se perdería, para encontrarse mejor.

Y por tratarse de equivalencias adecuadas a los contextos líricos podemos ver cómo la obra machadiana adelanta en profundidad y no horizontalmente. Pues los lagos iniciales, por mágicos que sean, son visibles y reflejan flores y luces y brumas, calificadas con adjetivos insólitos («tristes jardines», «enfermos jazmines») o harto convencionales («blanca quimera»), mientras galerías y laberintos corren, como ya dije, en las cavidades del ser, entre las sombras del inconsciente, y expresan con precisa plasticidad la nueva dimensión en donde cristalizan las intuiciones. Dicho en otros términos, los paisajes de Machado, como los de Unamuno y los de Jiménez, serán siempre «paisajes del alma».

Siendo *Soledades* libro tan sencillo y claro, no deja de presentar dificultades que en parte son consecuencia de esa misma sencillez. En principio parece un libro sin problemas, pero cuando nos acercamos a él con verdadero afán de entender empezamos a sospechar que la primera impresión solamente fue eso, una impresión. Surgen preguntas y las respuestas no son tan fáciles y tan inequívocas como las desearíamos; se plantean cuestiones porque Antonio Machado hizo su entrada en la literatura con una obra a la vez muy personal y muy de su

tiempo. El modernismo es suyo «en él», como Rubén Darío deseaba, pero es modernismo en su más alto y puro acento: el simbolismo.

Por causas que no alcanzo a comprender, se ha venido soslayando, cuando no relegando al limbo de los olvidados tanteos este decisivo fermento de la poesía machadiana, concediéndose a lo sumo que su simbolismo fue una etapa, quizá un extravío, en el curso de una evolución cuya tendencia más visible y elogiable sería la de abandonar las formas simbólicas por un castellanismo o casticismo «noventayochista». Al actuar así —se sugiere— se acercó Machado a la realidad, se empapó de lo suyo, y al parque viejo del estereotipo modernista le sucedió el campo de Castilla, tierra que, como todos sabemos, es ancha, abierta y sufrida.

El deseo de relegar a segundo término la poesía juvenil ha influido en la omisión o semi-voluntario olvido de un hecho significativo: Machado, gran amigo de Antonio de Zayas, introductor al español de Heredia (él tradujo *Los Trofeos)*, tuvo las renovaciones parnasiana y simbolista, que en el mundo hispánico, y no sólo en la Península, se dejaron sentir vigorosamente.

Más aún: las dos primeras estancias de Machado en París apenas han atraído la atención de sus biógrafos, como si el hecho de vivir, como allí vivió, en relación con escritores famosos empapándose de un ambiente en donde el simbolismo seguía vigente, fuera un dato sin trascendencia. Parnasianismo y simbolismo aparecen en *Soledades* y, a decir verdad, nunca desaparecieron de su poesía, especialmente el segundo, que en los poemas de Abel Martín, treinta años después, se declara en el jardín cerrado donde sueña a Guiomar: espacio equivalente al del parque viejo.

Por varias razones, sobre todo por la mala prensa que en este siglo tuvo cuanto supuso refinamiento formal, el calificativo «parnasiano» se consideró denigrante, olvidándose que ninguno sería más adecuado para describir «Bateau ivre», de Rimbaud, padre de la poesía francesa moderna, y algunos de los poemas más hermosos de Antonio y de Manuel Machado. De ellos puede decirse, como de Rimbaud, que el parnasianismo jamás les obligó a sacrificar nada a la expresión llamada «marmórea». El deseo de alcanzar la belleza formal se corresponde, si acaso no es lo mismo, con el propósito de expresar con cabal exactitud lo que el poeta necesita decir. La poesía contemporánea se ha disociado activamente del parnasianismo, pero condenarlo en poemas como «La tarde en el jardín» sería, sobre anacrónico, negarse a entender la estética modernista en una de sus vertientes.

Leyendo a Machado hoy, leyendo *Soledades* en estos turbios años setenta, se advierte que la sencillez y la rigurosa claridad de su palabra

poética son tanto más admirables cuanto al comenzar el siglo se movía lúcidamente por el camino que no tardando desembocaría en las galerías donde su voz alcanzó una opacidad deliberadamente hostil al brillo en que se complacieron antes y después que él Salvador Rueda y Francisco Villaespesa. Siguiendo su camino, el trazado en los diecisiete poemas que constituyen la parte del volumen titulada precisamente «Del camino», se instaló el poeta en los espacios del tiempo, y escuchó voces extrañas y para él familiares, procedentes del sueño y de la noche. En su palabra, tan renuente al alarde verbal, resuenan esas voces y le dan consistencia singular, un definido tinte de misterio accesible, de invitación al conocimiento de lo que en modo alguno se anuncia estridente, y menos horrible. Si una mano se tiende es para guiarle, no para herirle; si hay fieras en la sombra, estarán enjauladas. Quizá pudiéramos anticipar un adjetivo para los enigmas, un adjetivo acaso insólito en la descripción habitual de estas sombras, pero familiar para el lector machadiano: sus enigmas son melancólicos, porque en sus sueños —ya duerma o sueñe, caminante en los crepúsculos— está siempre presente la nostalgia de quien se siente pascalianamente «obscuro rincón que piensa».

La estructura del librito parece darnos a entender que Machado quería situar los poemas del ensueño entre las exaltaciones de la nostalgia y completarlo con una disonancia adrede. Recordemos los subtítulos de las cuatro partes de *Soledades:* Desolaciones y monotonías; Del camino; Salmodias de abril, y Humorismos. La agrupación tiene sentido, como lo tiene el hecho de que los dos poemas finales, «La muerte» y «Glosa» disuenen en la disonancia, dando a la obra un final lógico con el recuerdo de la muerte como última instancia de la soledad, de la monotonía, del ensueño y de la vida misma.

Mientras escribía los poemas de *Soledades* (algunos, probablemente, en París) Machado leía poetas franceses y poetas de lengua española que dejaron huella en su obra, Rafael Ferrer ha estudiado la influencia de Verlaine en dos páginas de este libro, influencia que va más allá de la que puede revelarse en una coincidencia verbal, en la elección de un tema. Juan Ramón Jiménez me dijo en 1953 que Machado, como él mismo, sabía de memoria las poesías de Verlaine incluidas en *Choix de poemes;* siendo así, no puede sorprender que sea sobre todo en el tono donde se refleje mejor esa influencia. Creo que a eso responde la observación de Dámaso Alonso de que «el descubrimiento del valor de monótono y monotonía viene de Francia, de Verlaine» (8). Verlaine y Baudelaire son dos de los patrones que

(8) «Poetas españoles contemporáneos», p. 154.

Machado reverenciaba en su juventud. En *Soledades,* el desencanto y la sensación de que la muerte está siempre a nuestro lado proceden de Baudelaire. Tema tentador el de las conexiones entre estos poetas, tan diferentes y tan de una misma familia; tema tentador, pero su estudio exigiría desarrollos aquí inoportunos. Quédese intacto para otra ocasión (9).

RICARDO GULLON

Dep. of Romance Languages
The University of Chicago
CHICAGO, Ill. (USA)

---

(9) Véase Bernard Sesé: «Résonance baudelairienne dans la poésie d'A. M.». «Les langues neo-latines», núm. 203, 1972.

EL PROBLEMA RELIGIOSO EN LA OBRA DE ANTONIO MACHADO

PREAMBULO

La bien llamada Generación del 98 —puesto que sirve para entendernos— ha sido una generación de hombres alejados de la religión ortodoxa. Sus más enérgicas figuras han vivido en un total desamparo religioso a través de toda su vida y su obra. Y así, les vemos desfilar en el trance definitivo alejados de Dios las máximas figuras: Ganivet, Valle-Inclán, Unamuno, Machado, Baroja... Si bien sería prudente considerar en algunos casos las circunstancias que proceden a su tránsito, partiendo de la trayectoria vital que nos han legado sus libros, hay que prescindir de tales circunstancias premortales. Ello no obsta, para que el problema religioso haya sido en casi todos ellos un tema ampliamente suscitado en su obra, e incluso, como en algunos casos, el único gran problema; el caso de Unamuno es el más elocuente a este respecto por su reiteración y permanencia.

El alejamiento de la religión ortodoxa, que en parte les agrupa también generacionalmente (con su arista máxima en Baroja), tiene otras raíces que las puramente estéticas o ideológicas con que aparece tal generación literaria. Veamos una imagen diáfana de la situación religiosa de aquellos años en palabras del P. Oromí: «... una religión decadente, virtualmente practicada por un pueblo que ignoraba el contenido de sus dogmas, y prácticamente representada por un clero demasiado metido en política, sin vigor apostólico y con mucha ignorancia del credo que debía enseñar.»

Si éste era el aspecto religioso de aquellos años, el político no era menos desesperanzador. Las postrimerías del siglo XIX, quizá mejor todo el siglo, fueron una pura crisis política. Las mentes lúcidas que desde tres siglos atrás no hacían sino clamar contra el marasmo político del país seguían teniendo plena vigencia: Quevedo, Feijoo Jovellanos, Cadalso, Larra, Clarín, etc., no son sino una interminable cadena de gri-

tos contra el desmoronamiento. El siglo XIX, que conoce el impulso científico de la más tremenda aplicación del binomio ciencia-técnica en la mayor parte de Europa, es en España un siglo de luchas civiles —inciviles, mejor— que mantienen al país en una permanente zozobra absurda y sobrecogedora. Un siglo de políticos arribistas, lleno de individualidades hueras y amorfas, que crean y toleran ese tremendo campo de batalla que es la España decimonónica. Un siglo que conoce esta generación en su última etapa y que llena por entero la época de la Restauración, pero con la misma vigencia de camarillas políticas y militares, sólo atentos a una oratoria vacua y altisonante, mientras el país entero en todas sus facetas —política, administrativa, económica, religiosa— va a la deriva y al más precipitado ocaso. El pueblo entretanto seguía lleno de analfabetismo, miseria y olvido. Esta fue la estampa de ayer mismo, la imagen primera de España que vieron por su retina estos hombres del 98, que inician en las letras españolas un pequeño siglo de Oro.

Si toda época juvenil lleva implícita, aun en circunstancias más halagüeñas, una crítica, nada más normal en nuestros hombres del 98 que a su aparición y a través de toda su obra, esa crítica se acentuase y se hiciese permanente. Crítica dura, inflexible, acertada unas veces y otras no, pero crítica sana, porque llevaba implícito incontestable amor a España. Y éste es, sin duda, el único quizás de todos los temas —los demás serán pura consecuencia de éste—, el que les agrupa generacionalmente. Pero esta crítica no fue únicamente política, ya que ellos constituían una fuerza puramente «literaria» sin más posibilidades que su expresión literaria. En su propio frente iba creciendo su reacción contra aquellos escritores que les precedían, llenos también, en parte por el fasto de la bambalina y la retórica que llenaba la vida española de la época. Sólo en este frente literario —su única y posible fuerza— hicieron, en su impotencia, algo digno y elevado. Como bien recuerda Baroja, no pretendían, por supuesto, una regeneración nacional, cosa absurda, tratándose de unos jóvenes intelectuales, sin posibilidad alguna.

Los hombres del 98 no eran, en un sentido amplio, figuras de pura intelectualidad. Proceden de la Universidad, pero nadie mejor que ellos reaccionaron contra aquella docencia sin profundidad y sin rigor. No eran grandes conocedores de la Europa intelectual, como lo fue su predecesor y, en parte, maestro, Clarín. Sólo Unamuno, andando el tiempo, iba a adquirir una mayor amplitud del mundo pensante europeo, pero a través del pensamiento inglés. Pero estos hombres tuvieron grandes inquietudes y fueron lectores impenitentes, autodidactas que asimilaron algo del ambiente filosófico —sociológico con

mayor intensidad— y literario de la época, y se les aprecia, fundamentalmente, un gran interés por la corriente nihilista de fin de siglo, Schopenhauer, Nietzsche, Dostoyevski, Tolstoi, Ibsen y toda la literatura francesa de la época. Leen con delectación la sociología que produce la segunda mitad del siglo y creen estar al corriente del evolucionismo científico. Con todo este bagaje, apenas digerido y entrevisto, llenos de un insoborbable amor a España, irrumpen en la literatura con ideas y concepciones nuevas, que van a explanar en distintos modos de expresión, y que les van a separar radicalmente de las inmediatas figuras consagradas de la época. Con ellos se abre una nueva forma de expresión, llena también de inquietudes nuevas y vuelos más universales, que seguirá precipitando cada vez más las distancias de sus predecesores, hasta adquirir, en breve tiempo, una silueta distinta, hasta configurar definitivamente la generación que Azorín bautizó con la fecha del desastre nacional.

No existen entre estos escritores más raíz profunda que los una generacionalmente que su sentido crítico ante la problemática española. Como grupo generacional, no dispone de una teoría, ni política ni literaria que los unifique; su producción se vuelca en ramas bien distintas de expresión: ensayo, novela, poesía, teatro, periodismo. El término «generación» sólo puede aplicarse a un concepto histórico-temporal. Su expresión individual es en muchos casos diametral, opuesta, antagónica, inclusive su estática. Nada más absurdo y distante que una comparación entre sí. Tienen y se plantean problemas comunes, pero sólo en la medida en que pueden tenerlos escritores separados por siglos. De la problemática que aportan, quizás sólo el problema de España es el único que en cierto modo les unifica generacionalmente. El tema religioso es puramente circunstancial y se debe, más que a un problema que ellos traen o se plantean, al ambiente de una época liberal en que florecen con una concepción nueva del futuro que crea el ambiente en que se mueven las ciencias positivas, y quizás también, como una reacción, muy española, en hallar una explicación al pasado español de su decadencia. Nadie mejor que el propio Baroja nos va a dar la clave de esta reacción: «No es raro que haya sido anticatólico, antimonárquico y antilatino por haber vivido en un país latino, monárquico y católico que se descomponía y en donde las viejas pragmáticas de la vida, a base de latinismo y de sentido monárquico y católico, no servían más que de elemento decorativo» (1).

Veamos ahora esta situación religiosa y su problemática a través

---

(1) «Divagaciones apasionadas», Madrid, 1924, p. 25.

de la obra poética de Antonio Machado, que quién sabe si en otras circunstancias fuese esta modesta exégesis la de un poeta místico.

ORIENTACION POETICA

Antonio Machado nace en 1875, y de sus aficiones filosóficas nos habla con reiterada frecuencia. Vive el fin de siglo francés, y asiste, joven aún, a un curso de filosofía de Bergson, que no va a hacerle gran mella en su pensamiento. Vive, por contra, el positivismo escéptico y el nuevo neokantismo de fin de siglo. Sin embargo, un filósofo que había de ser para él fuente de continua meditación fue Spinoza. He aquí breve y, sin duda, incompleta la corriente de pensamiento en que va a moverse nuetro poeta.

Poéticamente da sus primeros pasos en manos del modernismo, pero sin excesiva predilección. Su mente pensadora de poeta no iba con el colorismo y lo superficial de la nueva poesía. Hay escasas huellas en su obra, y alguna las arrumba cuando en 1903 y 1907 recoge en libro sus versos. Sus fuentes son autodidactas en la mayor parte, aunque Rubén y el mismo Unamuno le eran bien conocidos. Sin embargo, él no duda en confesarnos el atractivo de algunos clásicos:

Entre los poetas míos
tiene Manrique un altar...

Tras los primeros pasos líricos que recogen sus *Soledades* (1903) y la ampliación de 1907 aparecen los *Campos de Castilla* (1912), el libro de su total madurez. En 1922, diez años más tarde, aparecen las *Nuevas canciones* y que junto con los «Cancioneros apócrifos» y las ampliaciones a las sucesivas ediciones de sus *Poesías completas* recogen la totalidad de su obra poética.

He aquí, y notoriamente escasa por cierto, la labor de nuestro máximo poeta contemporáneo. Y veamos ahora su estética, bien distinta de la de su época, que sólo Unamuno podría suscribir y algunos de nuestros grandes poetas del pasado: «*Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo.*» (1917).

Creemos que, dentro de su amargo escepticismo, las anteriores palabras nos dan el más fiel ejemplo de su estética, escritas precisa-

mente cuando nuestro poeta se halla en la plenitud, al publicar en ese año las primeras *Poesías completas*, que nos daban los *Campos de Castilla* por vez primera en su totalidad.

ORIENTACION RELIGIOSA

Al amparo de la Institución Libre de Enseñanza, Machado entra en el mundo del pensamiento de la mano de sus maestros: Giner, Costa, Cossío, Simarro, etc. El laicismo es uno de los puntos fundamentales de su pedagogía, aparte otros aciertos. Machado vive asiduamente la vida espiritual de la Institución, y quizá de ella, más que de otras fuentes, procede su orientación firme y decidida hacia el conocimiento de Castilla. Sobre su laicismo, es tremendamente reveladora una carta a Unamuno que recoge G. de Torre en *Los Complementarios*. En ella vemos un ataque duro contra la iglesia y el clero español: «El clericalismo español sólo puede indignar seriamente al que tenga un fondo cristiano.» No creemos, a pesar de ello, en una irreligiosidad de nuestro poeta. Precisamente ese «fondo cristiano» de que habla será sin duda su propio fondo. Machado utiliza la crítica contra las instituciones religiosas, nunca contra sus principios. Después veremos que este fondo de religiosidad es perenne en su obra total y en su más hondo pensamiento. Hay una raíz profunda de religiosidad en su obra toda. Por eso es revelador el siguiente texto, también de la misma carta dirigida a su gran amigo y admirado Unamuno: «Algo inmortal hay en nosotros que quisiera morir con lo que muere. Tal vez por esto Dios viniera al mundo. Pensando en esto me consuelo algo. Tengo a veces esperanza. Una fe negativa es absurda.»

La primera poesía de Machado es aséptica al pensamiento filosófico. Su educación pensadora no ha traspasado todavía la estética. Antonio Machado pasará de la estética a la filosofía. Sus primeras poesías están llenas de profundidad clásica. La filosofía se hará más firme en las *Nuevas canciones* y en el *Juan de Mairena*; es la época en que al preparar su discurso de ingreso en la Academia escribe: «Si algo estudié con ahínco fue más de filosofía que de amena literatura.»

TEMATICAS DE SU OBRA

Juan de Mairena se llamó a sí mismo el poeta del *tiempo*. La idea de la temporalidad del verso preocupó grandemente a Machado.

A través del recuerdo llegó a este tema en sus primeras poesías, que junto a las de ambiente infantil ocupa el tema una de sus primeras preocupaciones. El *mar,* otro de sus grandes deseos de niñez, pasa asimismo como una constante preocupación. El *sueño* y la *muerte* como problemas parejos en su profundidad y universalidad constituyen sin duda su máxima problemática lírica. Parejos a estos grandes temas intimistas parece en su obra el *paisaje* (en su fundamental castellanía) que lleva aparejado en torno las citas geográficas: Duero, Guadalquivir y las ciudades españolas. En esta temática es donde Machado entra en la zona generacional del 98. Unida a esta época que afluye en «Campos de Castilla» parece el *amor* que nace, crece y muere en estos y breves años. Hay una última época, en que el poeta se apoya en el aforismo y en el verso sentencioso para exponer sus ideas filosóficas y estéticas.

EL TEMA RELIGIOSO COMO PROBLEMA GENERACIONAL

Ya hemos entrevisto en el Preámbulo el hecho del alejamiento de la religión ortodoxa de las máximas figuras del 98 y algunas de las causas que pudieron producir este hecho, que si bien no creó ateos en el sentido amplio de la palabra, les puso enfrente de la religiosidad ambiente, ya denunciada a fines de siglo por la figura tan poco sospechosa en este aspecto como Menéndez Pelayo, según apuntó Laín Entralgo. La reacción intelectual de fines de siglo alcanza todos los órdenes de la vida española. El prestigio de algunas figuras republicanas —Pi y Margall, Salmerón, etc.— creó en la juventud una fe política que salpicó sin duda a los hombres jóvenes del 98. Por eso Machado, muchos años después (1921), escribirá: «Cuando yo era niño había una emoción republicana. Recuerdo haber llorado de entusiasmo en medio de un pueblo que cantaba la Marsellesa.» El liberalismo era un hecho que estaba en la mente de todos los intelectuales jóvenes. Ese liberalismo entendido a la española que se hace eco inmediato de las reacciones producidas por la sociología del siglo XIX, una sociología donde en el fondo no había más que un solo problema: el hombre económico. La filosofía se ha hecho positivista y todo gira en torno al mismo problema antropológico. La filosofía se presenta no como un problema en sí, un problema conceptual, sino como un problema desde el hecho mismo del hombre. Y unido al hombre aparece forzosamente el hecho religioso, contra el que se enfrenta toda la corriente de la época. Unamuno iba

a hacer de este tema su máxima problemática, y cuando aparece en la poesía de Machado esta preocupación, sus relaciones con el pensador de Salamanca eran ya suficientemente íntimas y admirativas para que no se nos plantee de inmediato el hecho de su influencia. El retrato de Unamuno hecho por nuestro poeta data de la lectura de la *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), y anteriormente Unamuno, en uno de sus ensayos de 1904, cita una carta de Machado en la que éste se confiesa de que gracias a él haya saltado las tapias de su corral. En el retrato que escribe el poeta ya plantea en sí su admiración por el autor y nos ofrece un conocimiento total de la obra del pensador de Salamanca, refrendando una vez más esta admiración en parte de la correspondencia posterior que se cruzaron ambos, y de la que entresacamos algunos de sus párrafos más destacados: «Deste esta Baeza, donde siempre me tiene a su devoción» (1914); «Porque quien canta tan hondo y tan fuerte, mucho aún tiene que cantar» (1915); «De vuelta a Baeza, quiero consignar por escrito, nuevamente, mi sentimiento cada vez más hondo de admiración y afecto hacia usted y su obra» (1918); «Siempre al leerle encuentro consuelo y pienso que acaso España tiene todavía un porvenir» (1922). Nuestro poeta siguió día a día la obra de Unamuno y con ella comulgaba Machado en su posible integridad total. Al analizar el problema religioso del 98 —Unamuno y Machado— lo primero que observamos no es un ateísmo a ultranza, sino una reacción contra la Iglesia, un anticlericalismo. «Una Iglesia espiritualmente huera, pero de organización formidable, sólo puede ceder al embate de un impulso realmente religioso. El clericalismo español sólo puede indignar seriamente al que tenga un fondo cristiano» (Carta de Machado a Unamuno en 1913). No atacan la religión, atacan sus instituciones, mejor dicho, las instituciones españolas, puesto que en ocasiones elogian el catolicismo francés, por ejemplo. Es una reacción contra el absorbente método que inunda las mentes españolas. Y así observamos que el cristianismo lo elogian con reiterada frecuencia, y más aún la figura de Cristo y su misión. Ambos escritores nos han dejado muestras de irrefutable sentimiento cristiano, aunque quizá Unamuno, por las exégesis que han hecho de su obra algunos comentadores católicos españoles, haya pasado por el trance de ser incluido con harta premiosidad en una indudable heterodoxia.

De la generación del 98 nos quedan por plantear los casos de Azorín y Baroja. El primero, aparte sus primeros folletos un tanto anarquizantes y fuera de lugar en su obra, posteriormente no toca el tema religioso ni lo afronta en su integridad. Azorín es un escritor

que desconoce el tema de Dios. Como lo fue Ortega. Para Azorín el problema religioso y el problema humano son pura temporalidad. El gran problema, en el que pueden situarse otros temas, el gran problema de Azorín, repetimos, es el tiempo. El tiempo es su problema mágico, su obsesión, su total metafísica. Nadie lo ha definido mejor que J. R. Jiménez cuando le llamó «el gran escéptico resignado» al dedicarle uno de sus mejores libros de poesía (2). Con Baroja el caso cambia radicalmente y aquí nos enfrentamos con el gran incrédulo, con el hombre auténticamente sin creencias en el futuro, adusto, severo, irritante, al plantearnos con excesiva delectación el hecho de su propia incredulidad. Valle-Inclán, en su trance definitivo, deja para «mañana» el ponerse a bien con Dios, y como gran taumaturgo, no llega a conocer la alborada del día siguiente. También es sintomático a este respecto el conocido y brevísimo testamento de J. Ramón Jiménez.

LA BUSQUEDA DE DIOS

Un poeta de pensamiento profundo, que gira en torno de las grandes preocupaciones humanas, que hace de su poesía una problemática vigente siempre en su contacto con el mundo, que pone la idea por encima del ritmo, el pensamiento sobre la música poética, no podía eludir el tema religioso en su obra. Ese gran tema que va anejo siempre a nuestra propia existencia, a nuestra mente, al más allá, no podía faltar en un poeta de gran intimidad pensante como era Machado. Y si desde su primeras manifestaciones se nos aparece ya con un carácter diferencial por su hondo pensamiento lírico, ya allí, en sus primeros versos, aparece el tema religioso, bien que indeciso, con variada reiteración.

Sin embargo, este tema no aparece sino velado y adjunto a otra problemática: el hecho en sí de nuestra presencia en el mundo sensible y como consecuencia el hecho de nuestro futuro. Pero este futuro, visto desde una ladera falta de fe, no conduce más que a un camino no tangencial, a un escepticismo indiferenciado, vago, incierto, que arrastra y crea en el individuo una necesidad de búsqueda para intentar aclarar «razonablemente» el hecho de esa incertidumbre. Esta primera época de nuestro poeta va a ser una búsqueda permanente de Dios, o mejor aún, una búsqueda de esa imagen de Dios intentada hacer a nuestra propia semejanza. Su búsqueda va

---

(2) «Estío», Madrid, 1916, p. 13.

a ser un eterno pendular entre la realidad y el sueño, entre el misterio y la galería del alma. Esta primera etapa de la vida del poeta nos la cifra él mismo en dos de sus versos:

... de esta segunda inocencia,
que da en no creer en nada (3).

Pero no podemos considerar el estado espiritual de su falta de fe, puesto que ya él nos plantea previamente el hecho de su inocencia, de su falta de firmeza ante la imprecisa situación de la juventud. No obstante, el poeta nos viene reiterando este hecho de su falta de fe en otras ocasiones que vamos a ver seguidamente:

«... se canta: no somos nada.
Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera» (4).

y que nos trae a la memoria el paralelo clásico vida-río, muerte-mar, con su máximo exponente en Jorge Manrique.

Esa falta de fe, no como ateísmo, crea una tremenda «vacuidad» con la que el alma pensante se enfrenta ante el hecho de nuestro ser y existir y el mundo que nos rodea, situación que se agrava aún por la falta de ilación lógica entre Dios y el Mundo a través del hombre pensante. Nuestro poeta va a echar mano de su propia intimidad —sueños, secretas galerías, etc.— para intentar hallar unas respuestas posibles:

Las galerías
del alma que espera están
desiertas, mudas, vacías (5).

Y ante esta situación de vacío, como algo que necesariamente el hombre debe llenar, aparece un velado panteísmo, que es como un eterno retorno a la naturaleza:

Y algo que es tierra en nuestra carne siente
la humedad del jardín como un halago (6).

El Dios que Antonio Machado intenta perfilar en sus primeras poesías es un abstracción de contornos muy imprecisos, siempre

---

(3) «Las moscas». XLVIII. «Poesías completas», Buenos Aires, Losada, p. 54.
(4) XIII, p. 29.
(5) El Poeta, XVIII, p. 33.
(6) XXVIII, p. 39.

apoyado en la fuerza telúrica de la Naturaleza, su primera amada. Es la identidad Mundo-Dios, pero no tomada en sentido profundo, sino inconcreto; esta impresión obliga a nuestro poeta a enfrentarse con su propia intimidad, en busca de sus «secretas galerías», como un recurso inevitable en su futura definición:

El piensa,
que ha de caer como rama que sobre las aguas flota
antes de perderse, gota
de mar, en la mar inmensa (7).

Si la voluntad no va a ser capaz de clarificar los grandes problemas de la vida, el poeta se va a apoyar en su propio corazón, en su sentimiento, para recrear la búsqueda de esa fe. Y la esperanza de que sobre él caiga la imagen del Dios fuerte, esa fe que el poeta quiere para su Dios marino, sólo iba a encontrarla en su propio corazón, en lo más hondo de su sentimiento. Pero el corazón es, por otro lado, el gran soñador:

En sueños oyó el acento de una palabra divina (8).

Y a través los sueños, el producto mágico del sentimiento va a desgranar nuestro poeta su gran incógnita, su máxima problemática. Pero el corazón exige una introversión y Machado va a ser el poeta de su propia alma. Y así, la búsqueda de ese mundo interior, como recurso insoslayable frente al interrogante del mundo que se nos queda vacío sin la fe —no exclusivamente la religiosa—, va a ser una continuada inquisición. El manantial de su íntimo mundo que él nos va a situar como sueño, como sueño creador, va a constituir el camino definitivo de su obra total y sobre el que va a volcar con mayor fuerza su vibración espiritual. El tema del sueño como expresión literaria sitúa a Machado fuera del tópico tradicional. Para Machado el sueño va a ser una inquisitiva de la verdad, de la fe, de España. A través de él quiere el poeta indagar la posibilidad de unión entre el hombre que crea y el que cree, esa dualidad que cada existente lleva en sí, inevitablemente:

Las galerías
del alma que espera están
desiertas, mudas, vacías;
las blancas sombras se van (9).

---

(7) El Poeta, XVIII, p. 32.
(8) El Poeta, XVIII, p. 32.
(9) El Poeta, XVIII, p. 33.

La introversión, nacida como una falta de posibilidad activa, que caracteriza al grupo generacional del 98, nos va a ofrecer una visión nueva de las cosas, de España, de Castilla. Es como un impresionismo del paisaje, unido a una fricción de la realidad frente a la Historia. A través del sueño en Machado vamos a ver recrear la nueva España que él deseara, que quería crear dentro de sí, ante el paisaje árido y el violeta de sus montes castellanos. En sueños intenta crear el mundo ideal que necesitan sus «mudas y vacías galerías» del alma. La ensoñación en el 98 es un tema solamente perfilado, sin profundizar todavía. Así quieren huir de una realidad que hiere sus retinas viajeras, sus almas vacías por un criticismo inevitable desde sus primeros principios.

Para escuchar la queja de tus labios
yo te busqué en tu sueño
y allí te vi vagando en un borroso
laberinto de espejos (10).

En plena ensoñación Machado se enfrenta con el problema religioso en una de sus más bellas creaciones:

Anoche cuando dormía
soñé ¡bendita ilusión!
que era Dios lo que tenía
dentro de mi corazón (11).

La fe inencontrada le lleva a la esperanza de hallar dentro de sí esa otra fe que con su fuerza resuelva el gran vacío del existir:

Sólo el poeta puede
mirar lo que está lejos
dentro del alma, en turbio
y mago sol envuelto (12).

Por eso nuestro poeta lucha y busca con ahínco hallar dentro de sí la imagen de Dios, la idea definitiva. Aprovechando toda posibilidad verbal, sin que en esa búsqueda se enfrente con la propia palabra, Machado mezcla la idea motriz con otras expresiones: la muerte, la brevedad de la vida, los infinitos caminos del mar, el tiempo. De esa agónica postura de buscador impenitente nos ha dejado estos dos magistrales versos que vienen a definir su vida toda:

(10) XXXVII, p. 43.
(11) LIX, p. 64.
(12) «Galerías», LXI, p. 65.

... y pobre hombre en sueños,
siempre buscando a Dios entre la niebla (13).

Esta búsqueda ha de ser también para nuestro poeta, con «sus gotas de sangre jacobina», motivo de desfallecimiento y de duda. Junto a sus más inquisitivas poesías, a sus más afanados desvelos en busca de Dios, aparecen con reiterada frecuencia sus dudas, sus interrogantes:

¿Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para el polvo y para el viento? (14).

¿Qué buscas
poeta en el ocaso? (15).

Incomprensibles, mudas,
nada sabemos de las almas nuestras (16).

Refugiado en el mundo interior, frustrado frente al mundo exterior, va a intentar nuestro poeta exprimir de él toda posibilidad de salvación:

Converso con el hombre que siempre va conmigo
—quien habla solo espera hablar a Dios un día— (17).

Antonio Machado, también viajero empedernido como sus compañeros de generación, se le ve danzar los caminos de España, aprisionar el alma del pueblo, residencia incólume de la esperanza española. Y allí encuentra nuestro poeta una honda religiosidad en su mayor pureza. Y al hablarnos del Dios ibero, esperanza del alma campesina, plantea la impotencia del hombre ante la veleidad de esa fuerza que atrae hacia las mayores grandezas y que también irrita la fiereza humana cuando ve malograda la esperanza:

... tuviera una saeta el hombre ibero
para el Señor que apedreó la espiga
y malogró los frutos otoñales.

---

(13) LXXVII, p. 74.
(14) LXXVIII, p. 74.
(15) LXXIX, p. 75.
(16) «Renacimiento», LXXXVII, p. 80.
(17) «Campos de Castilla». Retrato. XCVII, p. 87.

y un «gloria a ti» para el Señor que grana
centenos y trigales
que el pan bendito le darán mañana (18).

UNA POSIBILIDAD RELIGIOSA

En el transcurso de la obra de Machado nos encontramos con el tema religioso con reiteración. Las citas anteriores que hemos intentado sistematizar como una «búsqueda» de Dios pueden ampliarse; así el tema aparece junto a las tierras y los hombres de España en momentos de pura circunstancia (CVI, 100). en la poesía «En tren» (CX, 104), en su adiós a las tierras sorianas (CXIII, 110), en «Alvargonzález» (Castigo II, 119), etc., etc. Pero hacia estas fechas, entre estas circunstanciales, nos hallamos con los versos más tremendos que el poeta escribiera frente a la Divinidad. Es la época de su gran crisis pasional, de su retorno a la soledad, de la que apenas salió, tras la muerte de su esposa. El poeta no duda en enfrentarse al Dios cruel que apedreó la espiga, según vimos antes:

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar (19).

y también imprecará al Dios de la esperanza y de la resignación, al que antes imploró con palabras distintas:

Mi corazón espera
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera (20).

En este tremendo momento del alma del poeta en que toda su integridad parece ponerse a prueba, en el que Machado parece sufrir

---

(18) «El Dios ibero», CI., p. 91. A propósito de estos versos recordemos los siguientes de Unamuno, publicados en «Revista Nueva» (1899) y recogidos después en sus «Poesías» (Bilbao, 1907, p. 93):

bendecid al Señor
que reparte la lluvia y el pedrisco,
rocíos y tormentas
tibio fomento o pertinaz sequía,
bendecid al Señor,
de piedad misteriosa eterna Fuente
que hartura y escasez nos distribuye...

(19) CXIX, p. 137.
(20) «A un olmo seco», CXV, p. 133.

una aguda crisis espiritual, escribe los siguientes versos que son como un lamento, como un dolor, como un deseo, quizá, de rectificar:

Y más: razón y locura
y amargura
de querer y no poder
creer, creer y creer! (21).

Estos versos, escritos en camino hacia sus tierras andaluzas —«extranjero en los campos de mi tierra»—, parecen anunciar ese milagro de la primavera. En efecto, la crisis religiosa debió existir entre la muerte de Leonor y su marcha a Baeza en la primavera de 1913. Los cuatro versos anteriores nos parecen en su parquedad como el crisol de sus preocupaciones en los meses últimos de su estancia soriana. Su nuevo enfrentamiento con un paisaje tan distinto a la austera meseta y su permanente afán de penetrar la vida española en su nueva circunstancia tan diversa hacen retornar a nuestro poeta hacia otro tema, su otro gran problema: España. De esta época son sus grandes poemas, «Del mañana efímero», «El pasado efímero». Es la época en la que por entre el olivar gris y el campo ubérrimo ve las siluetas del «bendito labrador» y el «hombre del casino provinciano» —podrido y vano—, que de nuevo llevará al poeta a la desesperanza:

Nosotros enturbiamos
la fuente de la vida, el sol primero,
con nuestros ojos tristes,
con nuestro amargo rezo,
con nuestra mano ociosa
con nuestro pensamiento
—se engendra en el pecado,
se vive en el dolor. ¡Dios está lejos!— (22).

RETORNO ESCEPTICO

Aún mejor que la exclamación de nuestro poeta sería ¡Dios está alejándose! Y en efecto, tras la época de gran crisis afectiva que nos dejó entrever, donde el amor y la problemática religiosa parecen fundirse, pasa nuestro poeta hacia dos temas de nueva impronta: el tema de España que se agiganta ante la vida andaluza y el tema sen-

(21) «Meditaciones rurales», CXXVIII, p. 145.
(22) «Los olivos», II, CXXXII, p. 154.

tencioso de honda problemática filosófica. Son los años de mayor intensidad epistolar con Unamuno. Son los años fecundos que van desde 1912, fecha de la publicación de *Campos de Castilla,* hasta 1917, en que aparecen sus *Poesías Completas* en la Residencia; son también los años de su vuelta a la filosofía y al verso sentencioso y quintaesenciado, con remedos clásicos y neopopulares.

Y así hallamos en las «Nuevas Canciones», dentro de su «Proverbios y cantares», algunas de sus ideas fundamentales, pensamientos, creencias, solamente perfiladas en trísticos. De una poesía profundamente sentimental, nacida junto al Duero, orillas de su breve y grande amor, constituido en su más allegada temática, pasa nuestro poeta a una nueva problemática, y su vida va a ser un recuerdo, sí que perenne, pero sólo un recuerdo. Y es ahora cuando el poeta utiliza el verso breve y sencillo para poner en lírica sus pensamientos más perfilados y profundos de contenido, paradójicos algunas veces, y en lo que destila, junto a una sonrisa, el dejo amargo de su nuevo retorno escéptico:

De lo que llaman los hombres
virtud, justicia y bondad,
una mitad es envidia,
y la otra no es caridad (23).

Y a preguntas sin respuesta
¿Quién te podrá responder? (24).

Cantad conmigo a coro: Saber, nada sabemos,
de arcano mar vinimos, a ignoto mar iremos... (25).

Este escepticismo que apuntamos antes y que aparece más o menos velado en esta nueva época alcanzará a veces insospechada profundidad. Y así vemos que, quizá refiriéndose a su propio pasado, a su ayer «espiritual», el poeta plantea de nuevo, con inusitada racionalidad, el tema religioso:

Ayer soñé que veía
a Dios y que Dios me hablaba;
y soñé que Dios me oía...
Después soñé que soñaba (26).

---

(23) «Proverbios y Cantares», VI, CXXXVI, p. 160.
(24) «Proverbios y Cantares», VIII, CXXXVI, p. 161.
(25) «Proverbios y Cantares», XV, CXXXVI, p. 162.
(26) «Proverbios y Cantares», XXI, CXXXVI, p. 163.

La gran batalla del poeta, su gran pelea interior, fue sin duda su fe religiosa. La necesidad de fe que él deseaba conseguir con toda su fuerza racional y lírica. Era su espera de la primavera quizá fuese ese momento tremendo del hombre que la hace ver y sentir de forma tan distinta el mundo vital y sensorial que nos rodea; esa luz, ese momento que hace cambiar el derrotero de una vida, no llegó nunca a nuestro poeta; pero ciertamente que en reiteradas ocasiones fue intensamente buscado y requerido por él a través de una lucha consigo mismo de la que nos habla (XXVII, 162), esa misma lucha de que ya hablamos antes cuando escribió:

de querer y no poder
creer, creer y creer.

y por eso luego el poeta nos plantea de nuevo su problemática, cuando escribe:

Todo hombre tiene dos
batallas que pelear:
en sueños lucha con Dios;
y despierto con el mar (27).

hasta llegar, desde su desesperada esperanza, a una batalla desoladora donde nuestro propio grito es sólo un eco perdido en la gran incógnita de la conciencia humana,

Anoche soñé que oía
a Dios, gritándome ¡Alerta!
Luego era Dios quien dormía,
y yo gritaba: ¡Despierta! (28).

Ante esta situación de desesperación, a la que le lleva la búsqueda constante sin hallazgo, la inquisitiva intención de descifrar con renovada insistencia —con reiterada fruición poética también— el gran dilema de su incredulidad religiosa, arrastra a nuestro poeta a extremos de la más amarga melancolía, del más tremendo patetismo, y por tanto al escepticismo en su integridad:

Todo pasa y todo queda;
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar (29).

(27) «Proverbios y Cantares», XXVIII, CXXXVI, p. 165.
(28) «Proverbios y Cantares», XLVI, CXXXVI, p. 169.
(29) «Proverbios y Cantares», XLIV, CXXXVI, p. 168.

El mar, su gran metáfora y su gran obsesión también, espejo inevitable del cambiante eterno —como las nubes de Azorín—, y como sus añoranzas infantiles, es otro de los grandes temas de la ensoñación machadiana, donde veía el ejemplo de lo vario y mudable de una existencia sin objeto:

Morir... ¿Caer como una gota
del mar en el mar inmenso? (30).

EL DIOS INMANENTE

Antonio Machado se nos confesó en varias ocasiones como un enamorado de la filosofía. Una gran parte de su obra está transida de aires filosóficos y en alguno de sus versos pareció intuir geniales planteamientos:

Ya nuestra vida es tiempo...

como una normativa existencial entrevista.

La lucha por la búsqueda de la idea genial que concentre y resuelva estos afanes, que sea a la vez alfa y omega, solución y sorpresa, a su agonizante problema religioso, es un tema que como hemos visto fluye inalterable en toda su obra. La insistencia con que se plantea este trascendente problema, el afán con que busca el hallar una solución viable, el constante y desesperado deseo de aunar en una suprema síntesis suficiente el ente razón y el ente religioso, obliga a Machado a plantearlo con fuerza reiterativa y agobiante. Su arraigado agnosticismo no resuelve en sí el problema del planteamiento religioso, insoslayable al hombre, unido como su propia sombra, e intenta por todos los medios posibles de expresión la búsqueda de ese concepto, de esa imagen de Dios, inevitable en su presencia, buscando una definición no venida a la razón sino a través de la función primaria del hombre como ser religioso. Una imagen que responda a la idea y a la necesidad de cada hombre, conseguida a través de un esfuerzo intelectual unido al más puro y esencial sentimiento primario del hombre religioso. Sin embargo, también este camino va a serle infructuoso al poeta:

El Dios que todos llevamos,
el Dios que todos hacemos,

(30) «Proverbios y Cantares», XLV, CXXXVI, p. 168.

el Dios que todos buscamos
y que nunca encontraremos.
Tres dioses o tres personas
del sólo Dios verdadero (31).

La imagen que de Dios pretende nuestro poeta responde en principio a una idea inconclusa, a un ente sin presencia, rito ni dogma. Es una pura idea sumergida en el ente hombre sin posibilidad de realidad; es algo como la feliz imagen poética del «gran absoluto» que él dijo alguna vez. Para Machado el hecho Dios es un puro concepto intelectivo común al hombre desde distintas formas de imagen, pero que a pesar de esa diversidad conceptual puede hacerse posible en la comunidad humana. El Dios de Machado es la gran idea matriz revelada en cada hombre (32). Y así vemos antes que esta idea coincidía con sus versos. Pero eso cuando Machado nos habla de una nueva filosofía cristiana quiere hacer borrón y cuenta nueva de toda tradición histórica mosaica (33), para alcanzar el espíritu «esencialmente cristiano» que reside en el alma del pueblo, en la conciencia de cada hombre necesitado siempre de una idea de la Divinidad (34). Ante el más exigente e insoslayable racionalismo, nuestro poeta sólo halla viable una creación personal de la idea de Dios, quizá unida en su gran fuerza matriz, idea esta, por otro lado, muy típica del heterodoxo español de todos los tiempos; por eso en su gran poema «Profesión de fe» escribe con meridiana claridad, con unamuniana profundidad:

Yo he de hacerte, mi Dios, cual tú me hiciste
y para darte el alma que me diste
en mí te he de crear. Que el puro río
de caridad, que fluye eternamente,
fluya en mi corazón. ¡Seca, Dios mío,
de una fe sin amor la turbia frente! (35).

El intento de aprisionar la imagen de la Divinidad a un solo concepto, el batallar constante en busca de la síntesis conceptual que dé forma definitiva a la imagen concreta de un Dios racionalmente creado en nosotros, es también, en su insuficiente posibilidad, un tema y un esfuerzo agónicos. Ese mismo agonismo que Spinoza re-

---

(31) «Parábolas», VI, CXXXVII, p. 172.
(32) Juan de Mairena, I, 154-155.
(33) «Hora de España», III, p. 9.
(34) «Dios no es el creador del mundo, sino el ser absoluto, único y real, más allá del cual nada es» (Abel Martín, pp. 49 y ss.). Véase más adelante cuanto decimos sobre Spinoza.
(35) Parábolas, V. Profesión de fe, CXXXVII, p. 173 (ver Unamuno, salmo I).

solvió al hallar lo divino en toda manifestación de la Naturaleza para confundir Naturaleza-Dios en una expresión que fundamentó en su frase «Dios está en todas las cosas y las cosas están todas en Dios» y que iba a abocarlo a un panteísmo ya iniciado antes en el hilozoísmo de los presocráticos. También nuestro poeta rozó estos derroteros, pero los llenó de espiritualidad al intentar valorar la condición humana, que ante su impotencia por alcanzar la imagen de Dios lo aboca a un agnosticismo inevitable:

Cuando se busca a Dios y no se alcanza,
y en el Dios que se lleva y que se hace (36).

para insistir más adelante (37) en su necesidad de interrogar al Dios que él crea afanosamente a su propia imagen, con estos versos del más inquisitivo sabor unamuniano:

Y tú, Señor, por quien todos
vemos y que ves las almas,
*dino **si** todos, un día*
hemos de verte la cara (38).

Y ya, al final de su obra, aún vemos cómo esa necesidad de acercarse a Dios, esa fuerza misteriosa que parece arrastrarnos, le busca al poeta a través de un posible rezo por el camino afectivo, según parecen reflejarlo estos sencillos versos que también nos parecen aclarar el dualismo en que en este sentido se movió nuestro poeta:

En Santo Domingo,
la misa mayor.
Aunque me decían
hereje y masón,
rezando contigo
¡Cuánta devoción! (39).

ANGEL MARTINEZ BLASCO

Comandante Zorita, 51, 5.º D
MADRID-20

---

(36) «Desde mi rincón», CXLIII, p. 182.
(37) «Nuevas canciones. Proverbios y Cantares».
(38) «Iris de la noche», X. «Canciones de tierras altas», CLVIII, p. 207.
(39) «Canciones», XII. «Canciones», CLIX, p. 210.

TRES PILARES DEL DIALOGO EN LA PROSA DE ANTONIO MACHADO: SOCRATES, CRISTO Y CERVANTES

En la obra de Machado no son excepcionales las consideraciones sobre la educación, pero tampoco se puede decir que abunden excesivamente y ni siquiera que se den en la proporción esperable de quien no sólo fue un incansable meditador que huroneaba en los más diversos temas, sino que, además, se dedicó profesionalmente a la enseñanza. Con todo, a partir de esos fragmentos (y a la luz de su obra toda y de las relaciones que mantuvo con la Institución Libre de Enseñanza) se podría reconstruir su concepción de la didáctica entendiendo este término en un sentido amplio y flexible. Algo así es lo que aquí vamos a intentar, considerando uno de los aspectos de la pedagogía en la prosa machadiana y enfocándolo desde unas peculiares perspectivas, para acceder a esa lectura «al sesgo» que tan a menudo necesita la obra de Antonio, por estar construida, intencionalmente, de cara a esa exigencia.

Concretamente, vamos a ocuparnos a las razones que llevaron a Machado a situar al frente del grueso de su prosa al profesor Juan de Mairena, discípulo, a su vez, de otro educador, Abel Martín. Como veremos, los modelos elegidos para perfilar estos apócrifos son tan determinantes que marcan toda la poética, la estilística y, en general, todo el proceder literario de los libros que protagonizan. Los motivos y pautas así obtenidos nos proporcionarán, plausiblemente, datos muy interesantes, no sólo sobre su concepto de la educación, sino, especialmente, sobre una zona muy amplia de la producción machadiana.

En un momento determinado de su trayectoria literaria Machado va arrinconando el verso. y comienza a experimentar un tipo de prosa más especulativa, presidida por dos profesores apócrifos, Abel Martín y Juan de Mairena (1). Ambos expondrán su punto de vista

(1) Enrique Casamayor, en su artículo «Antonio Machado, profesor de literatura» («Cuadernos Hispanoamericanos», núms. 11-12, sept.-dic., 1949, p. 483) distingue hasta cuatro profesores fruto de la invención machadiana. «Abel Martín, profesor de Filosofía; Juan de

sobre todo lo divino y lo humano a través del diálogo con sus alumnos. Machado era profesor de oficio, y eso tuvo que influir a la hora de ocupar a sus criaturas de ficción en algún menester. Además, la función docente permite abordar los temas más varios con flexible familiaridad. También están presentes en la prosa machadiana no pocas influencias del Krausismo (2), con todo el valor que éste concedía a la educación. Incluso podrían citarse a la hora de sentar precedentes de esta fórmula literaria autores cercanos a Machado, y que él debía conocer bien. Así, Eugenio d'Ors piensa en Nietzsche y su Zarathustra, en José Martínez Ruiz y Antonio Azorín, en Pío Baroja y Silvestre Baradox, en Valle-Inclán y el marqués de Bradomín, en Ganivet y Pío Cid. Incluso involucra (en cierto modo como eslabones de esta cadena) a Pirandello y Unamuno, con sus personajes en busca de autonomía, y al M. Bergeret en relación con Anatole France (3). En esa línea estaría Antonio Machado y su Juan de Mairena. J. M. Valverde cree que convendría remontar la cuestión de los apócrifos hasta Kierkegaard y que el propio D'Ors con el *Glosario* (más que con su Octavio de Romeu) no es ajeno a la manera de organizar su prosa don Antonio (4).

Ahora bien, independientemente de estos precedentes (y sin pretender en absoluto invalidarlos, sino, más bien, todo lo contrario) creemos que existen razones y modelos más hondos que le llevan a estructurar su prosa en forma de diálogo, al situar frente a ella personajes docentes y al elegir determinados recursos estilísticos en un sistema trabado con toda lógica y armonía.

Y digamos ya, de entrada, para que se siga con mayor comodidad el hilo de nuestra exposición, que esos grandes modelos que subyacen al Juan de Mairena machadiano son los diálogos socrático-platónicos, Cristo y Cervantes.

Mairena, profesor de Retórica; Antonio Machado, profesor de Literatura; y don Antonio Machado, profesor de Francés».

(2) De «único epítome donde se conservan lecciones de lo que ha sido el krausismo español» ha podido calificar Eugenio d'Ors el libro de Juan de Mairena («Carta de Octavio de Romeu al profesor Juan de Mairena», en «Cuadernos Hispanoamericanos», núms. 11-12, p. 295). Este aspecto de su obra es absolutamente esencial, aunque aquí no podamos entrar en él. La coherencia ideológica de Machado frente a la generación del 98 se debe, seguramente, a su participación de los ideales krausistas, que le impidieron naufragar en los vaivenes que tan ostensiblemente sacudieron a Azorín y Maeztu (por poner sólo dos notorios ejemplos). La otra tabla de salvación, que compartió con Valle-Inclán, bien pudiera verse en el Modernismo (siempre que entendamos por Modernismo el amplio movimiento europeo que sentó las bases del siglo XX; es decir, empleando el concepto en su acepción juanramoniana, que englobaría, como un fenómeno local, al propio 98).

(3) Art. cit., pp. 289 y ss. D'Ors llega a proponer como inspirador de Abel Martín al propio Francisco Giner de los Ríos.

(4) J. M. Valverde, en su introducción a «Juan de Mairena», Madrid, Castalia, 1972, pp. 20 y 21.

Uno de los principios básicos de Machado es, como se sabe, el de la esencial heterogeneidad del ser, que le lleva a buscar en sí sus complementarios, quienes toman la palabra por él hasta tal punto que llegarán a convertirle a él mismo en un apócrifo (5). A partir de esa premisa se inicia la aventura de dotar de vida a sus *otros*, cediéndoles la palabra en prosa. Esto le permitirá ejercer de filósofo sin comprometerse con las limitaciones de la especulación pura. Pero no es una cuestión de comodidad ni solamente una profunda convicción, sino, más bien, una necesidad inevitable a partir del citado postulado y sus consecuencias más inmediatas.

Al investigar históricamente el origen del concepto de otredad se encuentra con un primer hito que se le impone por la magnitud de su calibre: los diálogos socrático-platónicos que al establecer la idea universal e inmutable como objeto del conocimiento dotaron al hombre de una «tierra de nadie» objetiva, en la que podía hablarse con garantías de trascender la propia subjetividad:

> La fe platónica en las ideas trascendentes salvó a Grecia del *solus ipse* en que la hubiera encerrado la sofística. La razón humana es pensamiento genérico. Quien razona afirma la existencia de un prójimo, la necesidad del diálogo, la posible comunión mental de los hombres.
>
> (OPP, 434)

De este modo, si, por un lado, la idea se convierte en instrumento del pensar homogeneizador, es, por otro, la principal condición para un diálogo en el que, al suponer al *otro*, se le reconoce, afirmando, en consecuencia, el carácter heterogéneo del ser (6).

Sin embargo, los universales del pensamiento, descubiertos por Sócrates, eran insuficientes para que el hombre remontase su soledad y fuese, definitivamente, hacia los otros. Faltaban aún por proponer los universales del sentimiento, y esa fue la labor de Cristo:

> Grande hazaña fue el platonismo, pero no suficiente para curar la soledad del hombre... no basta la razón, el invento socrático,

(5) A. Machado: «Obras. Poesía y prosa», Buenos Aires, 1973, Losada, p. 807. En adelante, citaremos la obra de Machado haciendo referencia a esta edición con las siglas OPP seguidas del número de la página.

(6) Es decir, estamos entrando en la nueva «objetividad» que propone Machado, que no coincide con la acepción común del vocablo. Esta nueva objetividad no consiste en la adaptación del intelecto al objeto, sino en la comunidad del «yo» con el «tú» y los «otros» a través del diálogo. El conocimiento del propio «yo» es posible porque en su fondo yace un «otro» que posibilita el diálogo que, tras conducir a esa objetividad, permite tal operación mental (cf. Valverde, en su introducción a «Nuevas canciones» y «De un cancionero apócrifo», Madrid, Castalia, 1971, pp. 60 y 64).

para crear la convivencia humana: ésta precisa también la comunión cordial, una misma convergencia de corazones en un mismo objeto de amor. Tal fue la hazaña del Cristo. Ellos [Sócrates y Cristo] son los grandes maestros de dialéctica, que saben preguntar y aguardar las respuestas.

(OPP, 434, 435)

La obtención de unas formas universales que corroboren la subjetividad de cada contenido de conciencia individual requiere la colaboración de los *otros*, es decir, presupone el diálogo. Y aquí Machado se extiende en consideraciones extraordinariamente agudas sobre la necesidad irrenunciable de una democracia y de unas libertades de expresión pública que hagan posible ese libre intercambio del que pueda surgir, como un fruto maduro, la clarificación incluso social (7):

Fue en Grecia, y en la divina Atenas, cien veces sagrada, donde el hombre descubre y se adueña de su propia racionalidad por el hábito de pensar en común: al amparo de las democracias helénicas, los hombres libres, los ciudadanos, convierten el pensamiento en un hábito social, en una actividad de ágora, de plaza pública. El hombre libre opina, discute, polemiza, conversa, dialoga, contrasta su pensar con el de su prójimo y averigua por sí mismo —no acepta como dogma— que las normas y categorías de su entendimiento no son individuales, sino específicas... Tal fue el resultado, más tarde, de la mayeútica socrática...

Pero el pueblo ruso, sometido desde hace años al imperio despótico de los zares, sin hábitos de ciudadanía, sin libertad política, no ha conocido aún, como tal pueblo, esta forma de eucaristía.

(OPP, 901)

Por tanto, ambas revoluciones se complementan, ya que la socrática, además de no considerar una importantísima parte de la psique («el corazón», por el que tomará partido Machado a la hora de ejercer como poeta) del *individuo* se basaba en un orden *social* injusto, porque el ocio meditador del ciudadano libre y dialogante se daba a expensas del esclavo, que no participaba del descubrimiento:

---

(7) Hay en Machado una constante preocupación por obtener resultados válidos para todo el cuerpo social a partir de cualquier presupuesto teórico, por muy individual que sea el terreno en que la conclusión se ha obtenido. Un ejemplo clásico puede ser su reelaboración de la definición de poesía. De «palabra en el tiempo» pasa a ser «diálogo del hombre, de un hombre con su tiempo», lo que supone el compromiso histórico de forma más explícita y como de hecho mostró él en su praxis. En el texto que transcribimos este carácter de meditación social está especialmente claro si se considera que pertenece al artículo titulado «Sobre literatura rusa» y se inscribe en el área de las numerosas reacciones que despertó en todo el mundo la revolución soviética.

> Los que ayer comulgásteis con las ideas bajo los pórticos de Atenas, los ciudadanos libres cuya vida entera reposaba sobre el trabajo de los esclavos, no habéis comulgado aún con los corazones.
>
> (OPP, 902)

De lo hasta aquí expuesto se deduce que para Machado el dessubrimiento histórico del *otro* va estrechamente ligado a Sócrates y Cristo. Ellos, además, fueron maestros consumados en arbitrar los cauces adecuados para que ese *prójimo* (por emplear ahora la terminología cristiana) pudiera manifestarse y convivir en armonía cordial. Nada tiene de extraño, por tanto, que Machado, a la hora de dar rienda suelta a sus complementarios, tuviese muy en cuenta los modelos de los dos grandes descubridores y los encarna en apócrifos que descubren en seguida, a poco que fijemos en ellos nuestra atención, caracteres claramente socráticos y cristianos (entendiendo la palabra en su sentido machadiano, totalmente laico).

La primera cualidad de todo maestro ha de ser saber dialogar, arte por excelencia de Sócrates y Cristo:

> Sólo Platón y Cristo supieron dialogar, porque ellos, más que nadie, creyeron en la realidad espiritual de su prójimo (8).
>
> (OPP, 948)

Pues bien, gran dialogante, Mairena se ve a sí mismo a menudo como un Sócrates mesetario, en continuo forcejeo mayéutico con sus alumnos y su entorno:

> Las razones no se transmiten, se engendran, por cooperación, en el diálogo.
>
> (OPP, 409)

---

(8) Estas palabras (que se insertan en un contexto que trata de mostrar el individualismo solipsista del siglo XIX) no están puestas en boca de Juan de Mairena, sino dichas directamente por Antonio Machado. De ahí que apostille a continuación:

> Esto es lo que quería decir mi apócrifo Juan de Mairena cuando afirmaba que el hombre del ochocientos no creyó seriamente en la existencia de su vecino.
>
> (OPP, 948)

Este comentario es una de esas finísimas coletillas con las que, en aguda ironía, puede don Antonio confirmar o tirar por tierra todo un corpus expuesto premiosamente durante páginas enteras. Aquí Machado está dando ejemplo como el primero, creyendo «seriamente en la existencia de su vecino» al tratar a Juan de Mairena como un ser autónomo (más adelante veremos que «apócrifo» en la terminología machadiana no significa 'falso' precisamente).

Y esta cátedra mía —la de Retórica, no la de Gimnasia— será suprimida de real orden, si es que no se me persigue y condena por corruptor de la juventud (9).

O por enemigo de los dioses.

(OPP, 463)

Nuestra Escuela Popular de Sabiduría Superior tendría muchos enemigos; todos aquellos para quienes la cultura es, no sólo un instrumento de poder sobre las cosas, sino también, y muy especialmente, de dominio sobre los hombres. Nos acusarían de corruptores del pueblo (10), sin razón, pero no sin motivo.

(OPP, 583)

Tan importante es esta función del diálogo que Mairena llega a exhortar a uno de sus alumnos para que se especialice en la premisa imprescindible que permita lograrlo, es decir, en escuchar. De esta forma nos enteramos de la existencia de un tal Joaquín García, *oyente*:

> ... cierto es también que en esta clase, sin tarima para el profesor ni cátedra propiamente dicha... todos dialogamos a la manera socrática; que muchas veces charlamos como buenos amigos, y hasta alguna vez discutimos acaloradamente. Todo esto está muy bien. Conviene, sin embargo, que alguien escuche. Continúe usted, señor García, cultivando esa especialidad.
>
> (OPP, 473)

Una vez pasado su noviciado como oyente (es decir, demostradas sus aptitudes para el diálogo) es invitado por Mairena a dar sus opiniones, con lo que García se dispara y se convierte en el más respondón de los alumnos (lo que confirma sus condiciones para el diálogo), vapuleando dialécticamente a su profesor en más de una ocasión a base de esa socarronería tan bien aprendida de él (11).

---

(9) Mairena llega incluso a soñar que, de hecho, es suprimida su cátedra de Retórica por Real Orden, y que se le acusa de corruptor de la juventud:

> Lo cierto es que se me acusaba como al gran Sócrates —reparad un poco en la vanidad del durmiente— de corruptor de la juventud.
>
> (OPP, 642)

(10) Aquí tenemos otra «doble versión» semejante a la esbozada en la nota 7. Del Mairena «corruptor de la juventud» se pasa al «corruptor del pueblo», ya que existe siempre en Machado una aspiración a convertir la cultura en algo popular, que salga fuera de las aulas y las trascienda, un vez se ha asentado con solidez una ciencia hecha en el recogimiento del gabinete. Eso entendía él por «Extensión Universitaria» y bien lo demostró con su participación en la Universidad Popular de Segovia y al resucitar a Mairena para hacerle hablar desde las páginas de «Hora de España». Desde allí, el profesor apócrifo ejerció una especie de magisterio público y extensivo, volviendo a aquella democrática tribuna abierta en la que su primigenio maestro Sócrates se dedicó a corromper a Atenas para bien de Occidente.

(11) Véase una de estas divertidas controversias entre Mairena y García en OPP, 530 y 531.

En otras ocasiones Mairena reivindica al otro gran dialogante, Cristo, y reconoce claramente que no es posible la pedagogía sin tener en consideración a ambos maestros lo que constituye una clara muestra de que los modelos que subyacen a este apócrifo son (por ahora y a esta altura de nuestra exposición) Sócrates y Cristo:

> Nuestros yerros esenciales son hondos, y es en nosotros mismos donde los descubrimos. Si acusamos de ellos a nuestros prójimos... cometemos dos faltas imperdonables: la una antisocrática, no acompañando a nuestro prójimo para ayudarle a bien parir sus propias nociones, otra, mucho más grave, anticristiana, por no haber leído atentamente aquello de la primera piedra, la profunda ironía del Cristo ante los judíos lapidadores. Y ¿qué pedagogía será la nuestra si nos saltamos a la torera ese par de maestros?
> (OPP, 648)

De aquí deriva, en consecuencia, la exaltación de la ocupación docente, y empezamos a ver claros los hondos motivos que tenía Machado para elegir como protagonistas de tantas de sus páginas a unos pedagogos:

> Sin maestros, por revelación interior o por reflexión autointrospectiva, pudimos aprender muchas cosas, de las cuales cada vez vamos sabiendo menos. En cambio, hemos aprendido mal muchas otras que los maestros nos hubieran enseñado bien. Desconfiad de los autodidactos, sobre todo de los que se jactan de serlo.
> (OPP, 397, 398)

Es decir: ¿cómo creer en el *auto*didactismo, cuando el ser es sustantivamente, *hetero*géneo, y el conocimiento supone y requiere el diálogo y la mayéutica? (12).

Las consecuencias estilísticas que de la adopción de estos modelos se derivan están a la vista.

En primer lugar, la ironía (13):

---

(12) En uno de los elogios a Francisco Giner de los Ríos, al proponerlo Machado como modelo profesoral nos lo presenta investido de esas dos cualidades pedagógicas procedentes de Cristo y de Sócrates: el amor y la mayéutica. Esto confirmaría la propuesta de D'Ors (indicada en la nota 3) de que uno de los modelos de Abel Martín y Juan de Mairena fuese Giner de los Ríos:

> En su clase de párvulos como en su cátedra universitaria, don Francisco se sentaba siempre entre sus alumnos y trabajaba con ellos familiar y amorosamente. El respeto lo ponían los niños o los hombres que congregaba el maestro en torno suyo. Su modo de enseñar era socrático: el diálogo sencillo y persuasivo. («Boletín de la Institución Libre de Enseñanza», núm. 664, Madrid, 1915).

(13) La coherencia estilística de la ironía en un contexto de alteridad es absoluta, al constituir uno de los atajos más idóneos para presentar una afirmación central a la vez que se sugieren, a modo de excrecencias laterales, las proposiciones contrarias (o, más

Reparemos —decía Juan de Mairena— en que la humanidad produce muy de tarde en tarde hombres profundos, quiero decir, hombres que vean más allá de sus narices (Buda, Sócrates, Cristo)... Son hombres de buen gusto, dotados siempre de ironía, nunca pedantes —ni siquiera escriben.

(OPP, 640)

No es necesario insistir en la ironía socrática, pero quizá convenga hacerlo respecto a la de Cristo. La imagen que de él propone Machado es bastante heterodoxa y personal. No entraremos ahora en la cuestión; bástenos insistir en el desenfado y falta de solemnidad (14) que nuestro poeta trata de restituirle, para salvarlo del polvo mortífero de los nuevos escribas:

Y el Cristo volverá, creo yo, cuando le hayamos perdido totalmente el respeto; porque su humor y su estilo vital se avienen mal con la solemnidad del culto.

(OPP, 610)

Machado insiste en que le daban tan poca importancia a su magisterio que ni siquiera llegaron a escribir, lo que los convierte, casi automáticamente, en apócrifos. En efecto, Sócrates es, en cierto modo, un apócrifo de Platón (15) y Cristo un apócrifo de los evangelistas. Pero, previamente, es necesario aclarar qué entiende Machado por *apócrifo*, concepto que, como tantos otros empleados por él, no coincide exactamente con el lenguaje común.

Don Antonio distingue dos tipos de pasado: el de los historiadores (que es inmutable) y el que vive en la conciencia de alguien (concretamente, en su memoria, a la manera proustiana) y puede, por tanto, ser incorporado al presente y al porvenir («ni está el mañana —ni el ayer— escrito»). A este último pasado lo llama *apócrifo*.

De aquí su concepto de enseñanza: el maestro vive en el discípulo, pero no por transmisión mecánica o reproducción literal, sino por el sistema complementario del diálogo:

---

bien, «complementarias). En este sentido, continuarían la propuesta machadiana de doble lectura, que permite encararse con un texto de frente y al sesgo. El sistema de apócrifos obliga también, por supuesto, a una lectura oblicua, ya que nunca sabemos hasta qué punto Machado comparte los puntos de vista de sus criaturas.

(14) Cristo incluso es presentado en otros textos como un astuto y ocurrente Pero Grullo que fue capaz de humanizarse hasta un grado que no se le había ocurrido a ninguno de los solemnes dioses de cartón piedra del Olimpo: murió, participando de la máxima flaqueza humana, pero resucitó para seguir siendo un inmortal. Fue, nos dice Machado, un segundo huevo de Colón (OPP, 612).

(15) Por esta razón, utilizamos los dos filósofos como entidades prácticamente intercambiables en este trabajo, a efectos de lo que nos interesa mostrar.

Lo importante es que entendáis lo que yo quiero deciros. Suponed que el Sócrates verdadero, maestro de Platón, fue, como algunos sostienen, el que describe Jenofonte en sus *Memorables* y en su *Symposion*, un hombre algo vulgar, y aún pedante. No sería ningún desatino que llamásemos apócrifo al Sócrates de los *Diálogos* platónicos, sobre todo si Platón lo conocía tal y como era y nos lo dio tal como no fue... De un pasado que pasó ha hecho Platón un pasado que lleva trazas de no pasar.

(OPP, 480)

Por eso Machado homologa el diálogo de Sócrates en Platón con el Cristo en los evangelios, porque son sistemas paralelos de complementariedad a través de unos apócrifos (es decir: lo mismo que él estaba intentando con los suyos propios, siguiendo esos dos grandes maestros):

En cuanto al diálogo... el de Sócrates en Platón y el de Cristo en los evangelios.

(OPP, 950)

Ahora bien si Sócrates y Cristo proporcionaron los modelos digamos «ideológicos» de la opción machadiana por un protagonista profesor, queda por explotar una pauta más «técnica», más literaria, que sospechamos es, primordialmente, Cervantes (16).

Los elogios que Machado dedica a Cervantes son de los más altos que en su obra puedan encontrarse, lo que ya nos pone en la pista de un posible influjo cervantino:

Por mi parte —añadía Mairena— sólo me atrevería a decir que leyendo a ...Cervantes me parece comprenderlo todo.

(OPP, 463)

Estos indicios se empiezan a confirmar cuando don Antonio ve en el *Quijote* un sistema de *complementarios* perfectamente perfilado en las personas de D. Quijote y Sancho:

[Estudiando los elementos folklóricos del *Quijote* los cervantistas nos podrían decir] Cómo distribuye [Cervantes] los refranes en esas dos conciencias complementarias de Don Quijote y Sancho.

(OPP, 460)

Esto convierte al *Quijote* en un vasto diálogo de complementarios, que lo alinea como eslabón más en la trayectoria de los otros dos grandes diálogos mayéuticos:

---

(16) Insistimos en que todo esto no descarta paralelismos o influjos menos remotos.

Contra el *solus ipse* de la incurable sofística de la razón humana, no sólo Platón y el Cristo, milita también en un libro de burlas el humor cervantino, todo un clima espiritual que es, todavía, el nuestro.

(OPP, 499)

Y aquí nos aparece el diálogo entre dos mónadas autosuficientes y, no obstante, afanosas de complementariedad, en cierto sentido, creadoras y tan afirmadoras de su propio ser como inclinadas a una inasequible alteridad. Entre Don Quijote y Sancho... la razón del diálogo alcanza tan grande profundidad, que sólo a la luz de la metafísica de mi maestro Abel Martín puede estudiarse.

(OPP, 628)

De esta forma se ha cerrado el objeto propuesto: la metafísica de Abel Martín arroja un luminoso haz sobre estos tres virtuosos del diálogo porque, en buena medida, se ha forjado a través de su meditación (y, en cierto sentido, a su luz se han podido descubrir esas facetas de los grandes personajes históricos, puesto que estamos en un sistema dialogante: la metafísica del apócrifo permite ver así a esos maestros y éstos, a su vez, hacen posible la filosofía de Martín).

En conclusión: Machado, en un momento determinado, se dedica a escribir más bien el diálogo de un profesor con sus alumnos. Esto debe responder a motivaciones profundas. En efecto, se basa en la tesis que vertebra toda la poética machadiana: el ser es, esencialmente, heterogéneo. En consecuencia, la manera de explorarlo y escribir acerca de él debe tener en cuenta esa importante premisa. Pero nuestro poeta no está solo a la hora de buscar un molde en que lanzarse a esa aventura. Cuenta, por de pronto, con las construcciones literarias y filosóficas de quienes, antes que él, descubrieron que el *otro* era tan real como el propio *yo*. De ahí que adopte sus postulados y sus módulos expresivos: el diálogo, la ironía, el magisterio mayéutico, el sistema de apócrifos (todo ello ligado a la complementariedad que la tesis de la heterogeneidad del ser supone). Tenía, además, a Cervantes, un literato «profesional», de talla excepcional que, por añadidura, escribió en español y sobre España, poniendo al día y recreando en sus aspectos más literarios esas técnicas, al profundizar eficazmente en ese laberinto de ficciones (17). Ellos se constituirán, en consecuencia, en sus tres grandes modelos.

---

(17) Cuando Machado juega con sus apócrifos utiliza, por supuesto, el viejo recurso inherente a toda ficción: los personajes hablan, en un grado u otro, por el autor, que se escuda en ellos para decir cosas que se le haría más cuesta arriba afirmar directamente y bajo su personal responsabilidad. Esto es evidente. Pero tal recurso tiene un hito fundamental y, en cierto sentido, irrepetible, por la profundidad y alcance que todo auténtico innovador

Todo esto bien pudiera resumirse en un texto hermano del citado más arriba sobre Cervantes (*complementario* sería la palabra adecuada, ya que aquél pertenecía a Juan de Mairena y éste procede directamente de la pluma de don Antonio Machado):

> Extraño y maravilloso mundo ese de la ficción cervantina, con su doble espacio y doble tiempo, con sus [dobladas] series de figuras, las reales y las alucinatorias, el de esas dos conciencias, el de esas dos mónadas de ventanas abiertas, que caminan y que dialogan. Buscadle precedentes... En cuanto al diálogo, sí; el de Sócrates en Platón y el de Cristo en los evangelios.
>
> (OPP, 950)

CARLOS BARBACHANO
AGUSTIN SANCHEZ VIDAL

Zumalacárregui, 6
ZARAGOZA

---

es capaz de dar a lo que conoce como nadie, por haberlo descubierto él. Ese es el caso de Cervantes: su sistema literario presenta tal grado de finura, humor e «ironía» (es la palabra exacta), que sigue siendo reconocible a varios siglos de distancia, a pesar de que sobre sus supuestos se haya asentado el grueso del género novelesco, que ha explorado e incluso distorsionado sus hallazgos en todas direcciones. Sería muy prolijo mostrar punto por punto la coincidencia de muchos de los mecanismos machadianos empleados en Juan de Mairena con sus homólogos cervantinos. Sería realmente complicado y excede totalmente de los límites de este trabajo, al igual que no nos es posible estudiar, ya más al detalle, los paralelismos concretos con los «Diálogos» platónicos y los evangelios.

PROXIMAMENTE

ILSE ADRIANA LURASCHI: *Narradores en la obra de Juan Rulfo: Estudio de sus funciones y efectos.*

JACQUELINE SAVOYE-FERRERAS: *El mito del pastor.*

ENRIQUE ESTRAZULAS: *Proyecto del adiós.*

MARIA DEL CARMEN GARCIA SAIZ Y LUIS J. RAMOS: *Obras de José Páez en el Museo de América de Madrid.*

CARLOS DROGUETT: *¿Por qué se enfría la sopa?*

CESAR BALLESTER: *Crónica de la fidelidad.*

CELESTINO DEL ARENAL: *Don Juan Manuel y su visión de la sociedad internacional del siglo XIV.*

VERA COLIN: *Los emigrantes rusos en las novelas de Baroja.*



PRECIO DE LOS DOS TOMOS:
600 PESETAS


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO